DAS „INDIVIDUELLE GESETZ“ IN SEINER ANWENDUNG AUF DIE KUNST DES PORTRÄTS

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

VON

MARGARETE JARISLOWSKY

TAG DER PROMOTION: 6. AUGUST 1926

BERLIN 1926

VERLAGSDRUCKEREI ADOLPH FÜRST & SOHN, BERLIN S 14

REFERENTEN:

PROF. DR. MAX DESSOIR

PROF. DR. EDMUND HILDEBRANDT

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsübersicht

I. Allgemeiner Teil: Individualität und Gesetzlichkeit.

Seite

1. Simmels Begriff des individuellen Gesetzes . . 5
2. Der Gegensatz des Allgemeinen und des Individuellen. Seine Bedeutung für das Gesetz . . 11
3. Bedeutung der ästhetischen Kategorien des Schönen und des Charakteristischen für das allgemeine und das individuelle Gesetz in der Kunst 21
4. Die Abstufungen vom Individuellen zum Allgemeinen in der metaphysischen, der typologischen und der formalen Kunstbetrachtung . . 27

II. Spezieller Teil: Anwendung auf das Porträt. 33

1. Das Porträt und sein historisches Modell . . . 35
2. Das Selbstporträt 43
3. Das Porträt ohne Rücksicht auf seinen Gegenstand 50

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544323_0047

Der theoretische Teil dieser Arbeit behandelt die Möglichkeit eines individuellen Gesetzes und die Bedeutung eines solchen Gesetzes für die Kunst, besonders für die bildende Kunst. Der zweite Teil der Untersuchung greift aus dem Gebiet der bildenden Kunst das Porträt heraus, um an ihm zu untersuchen, was mit Hilfe der Kategorie des individuellen Gesetzes über das konkrete Kunstwerk ausgesagt werden kann. Der Behandlung des Gegensatzes eines allgemeinen und eines individuellen Gesetzes wird eine Erörterung über Simmels Auffassung des individuellen Gesetzes vorausgeschickt. Dies geschieht aus zwei Gründen. Simmel fordert und begründet mit besonderer Energie die Notwendigkeit eines individuellen Gesetzes. Seine philosophischen Untersuchungen bemühen sich stets um die gesetzliche Objektivität der individuellen Erscheinungen. Der zweite Grund, dem systematischen Teil unserer Untersuchung eine kurze Besprechung der Philosophie Simmels vorauszuschicken, liegt darin, daß Simmels philosophische Ueberlegungen fast immer auf das Kunstwerk gerichtet sind, daß ihm das Kunstwerk die ideale Erfüllung individueller Gesetzmäßigkeit ist. Und schließlich ist es auch Simmels häufiger Hinweis auf das Porträt, als ein besonders geeignetes Objekt, künstlerisch individuelle Gesetzmäßigkeit zu demonstrieren, dem wir die Anregung zu unserer Untersuchung verdanken. Es sei uns daher erlaubt, Simmels Ueberlegungen zum Ausgangspunkt unserer Arbeit zu nehmen. Es wird sich zeigen, wie weit wir Simmel folgen dürfen und wo wir hinsichtlich des besonderen Zieles unserer Arbeit andere Wege einschlagen müssen.

Zur Aufstellung eines individuellen Gesetzes hat Simmel die ganze Richtung seiner Kulturphilosophie geführt, die er selbst und auch seine Anhänger Lebensphilosophie genannt haben. Simmel wollte in philosophischer Ueberlegung das Leben in seinem fluktuierenden Werden, seinem immer wieder neuen Sein fassen, ohne in Form einer Systematik ein totes Gehäuse des Lebens zu bewahren. Vielleicht verdanken wir gerade diesem dynamischen Prinzip der Simmelschen Philosophie die Fülle unendlich tiefsinniger Einsichten und Anregungen auf der einen, das fast gefährlich Vielspältige, Analytische, Suchende auf der anderen Seite. Simmel betont oft, so in der Einleitung zur „Philosophie des Geldes“ und zu den Aufsätzen über Kulturphilosophie, sein Prinzip sei dieses: Aus der unendlichen Fülle der Erscheinungen eine bestimmte herauszugreifen und von ihr aus das Senkblei in die metaphysischen Tiefenschichten zu führen. Um es formal auszudrücken: nicht von einem Gesetz führt sein Weg zu der Erscheinung, sondern von der Erscheinung zu dem Gesetz. Aber nicht zu einem vielen Erscheinungen gemeinsamen Gesetz will Simmel kommen, sondern zu dem

individuellen Gesetz der einzelnen Erscheinung; wie man zu dem Mittelpunkt einer Kugel nicht dadurch kommt, daß man alle Punkte der Oberfläche kennenlernt, sondern dadurch, daß man von einem Punkt den Radius zum Zentrum zieht. Diese Ueberlegung beweist die Einheit des Simmelschen Werkes, welches in die Behandlung so verschiedenartiger Stoffe zerfällt. Und gleichzeitig zeigt sich Simmels Enthusiasmus für die Objektivität des Individuellen. In Simmels nachgelassenem Tagebuch lesen wir: „Wie mein Problem ist: Objektivierung des Subjekts oder vielmehr: Entsubjektivierung des Individuellen (jenes ist mehr Sache von Kant und Goethe), so auch: die Ewigkeitsbedeutung des Zeitlichen."[1])

Das individuelle Gesetz wurzelt bei Simmel im sittlichen Gebiet. Es soll den Gegenpol bilden zu Kants kategorischem Imperativ. Dieser Imperativ als der formalste, jedes materialen Inhalts entbehrende und daher allgemeinste Ausdruck eines Gesetzes soll aufgehoben werden nicht durch ein einziges Gesetz, sondern durch eine Gesetzlichkeit, die für jede Individualität eine andere ist und die dennoch weit entfernt von aller subjektiven Willkür objektive Gültigkeit besitzt. Simmel drückt dies mit folgenden Worten aus:[2])

„. . . . : Daß nur das Wirkliche, aber nicht das Idealnormative individuell sein kann, und nur das Allgemeine, aber nicht das Individuelle gesetzhaft — das sind die Verbindungen, deren Lösung sich auf diesem langen Wege vollzogen hat, damit die Verbindung von Individualität und Gesetzlichkeit sich vollziehen könne."

Kant und Fichte nehmen das reine sittliche Ich bei allen Menschen als gleiches an; dieses reine Ich ist ihnen das allgemeine, das empirische Ich dagegen das individuelle. Für Hegel ist zwar die Individualität ein notwendiges Moment in der dialektischen Selbstentwicklung des absoluten Denkens (in der Form des subjektiven Geistes), — hat aber eben daher eine nur relative Bedeutung und wird, ebenso wie die abstrakte Allgemeinheit, in der höheren, objektiv-geistigen Stufe, aufgehoben.[3]) Die Individualität wird bei Hegel aufgefaßt als Gegensatz zum Allgemeinen — sie ist an sich endlich, d. h. beschränkt und trägt in sich den „angeborenen Keim des Todes".[4]) So wird auch bei Hegel das Individuelle in gewissem Sinne nur als Akzidenz der absoluten Wirklichkeit gegenüber aufgefaßt. Für Simmel aber ist der Individualitätsbegriff ein metaphysisch wesentlicher und absoluter. In seinem Buch über Goethe unterscheidet er zwei Arten von Individualismus: den formalen Individualismus, oder die atomistisch abgeschlossene Einheit, zen-

[1]) Simmel: Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlaß, München 1923, S. 4.

[2]) Lebensanschauung. München und Leipzig 1918. „Das individuelle Gesetz". S. 245.

[3]) Ueber Hegels Verhältnis zu Fichte und Schelling: „Indifferenz des Fichteschen und Schellingschen Systems . . .". Hegels Werke Bd. I. — Vgl. Phaenomenologie (über den Begriff des Individuellen). Ausg. d. Philos. Bibliothek, S. 259—273, und Enzyklopädie §§ 403—405. Ausg. d. Philos. Bibliothek S. 350—55.

[4]) Enzyklopädie § 375. Ausg. d. Philos. Bibliothek S. 330—31.

triert um einen Mittelpunkt, und den qualitativen Individualismus, der die Unvermeidlichkeit des So-Seins bedeutet. Die Unvermeidlichkeit als Gesetz zu zeigen, sie zum objektiven Sollen zu erheben, dies erstrebt Simmel. Nicht im Sinne Platos hat der einzelne an einer Idee teil, der Idee des Guten oder des Schönen, sondern er selbst, in seiner einzig individuellen Art vollkommen gedacht, ist eine Individualidee, die weder von oben herab diktiert, noch anarchisch-subjektivem Wollen entsprungen, das objektive Sollen des Individuums bedeutet. Das individuelle Gesetz ist also dem Bilde persönlicher Vollendung verwandt, das der einzelne sich von sich selber macht. Aehnliche Erwägungen führten Simmel zu dem Satze:[5]) „Besteht einmal ein bestimmt individualisiertes Leben als eine im vollen Sinne objektive Tatsache, so ist auch sein ideales Sollen als ein objektiv gültiges da, derart, daß wahre und irrige Vorstellungen darüber von seinem Subjekte wie von anderen Subjekten gefaßt werden können."

Die Annahme einer Idee als Gesetz des individuellen Organismus gilt gleichermaßen auf ethischem wie auf ästhetischem Gebiet. Von dem besonderen Gesetze des besonderen Kunstwerks ist Simmels Kunstphilosophie erfüllt. Und dies ist das Eigentümliche der Simmelschen Philosophie, daß sie fast immer in eine Philosophie der Kunst mündet oder an eine solche anklingt. Nicht nur die besonderen kunstphilosophischen Werke, auch die ethisch, erkenntnistheoretisch und psychologisch gerichteten ziehen immer wieder das Kunstwerk zur Demonstration der idealen Gesetzmäßigkeit heran. Es ist kein Zufall, daß die nachgelassenen Aufsätze in den beiden nach Simmels Tode erschienenen Bänden fast alle um Probleme der Kunst zentriert sind, daß wir in dem nachgelassenen Tagebuch immer wieder auf solche Probleme stoßen.[6]) Nicht, als wenn Simmel die Identifizierung des menschlichen Lebens mit einem Kunstwerk erstrebt hätte, gegen ein solches Postulat wendet er sich sehr energisch. Leben und Kunstwerk haben jedes ihre eigenen Normen.

[5]) Lebensanschauung 1918, S. 226.

[6]) Dazu bemerkt Sergius Hessen (Die individuelle Kausalität, Ergänzungsheft d. Kantstudien 1909), Simmel vermische drei verschiedene Begriffe des Individuellen: das einmalig wertindifferente Wirkliche, das einzigartige wertbezogene Historische und das Wertvolle des isoliert Aesthetischen. „Weil der letzte Begriff prävaliert, so können wir sagen, daß diese Simmelschen Begriffe der individuellen Seele und der individuellen Kausalität auf einer unberechtigten Aesthetisierung beruhen." S. 111 f.

Auf diesen Einwurf Hessens läßt sich erwidern, daß Simmel das einmalig wertindifferente Wirkliche gar nicht gelten lassen würde. Für ihn ist alles Wirkliche einmalig nur insofern, als es einen ganz bestimmten Wert darstellt. Diese Anschauung Simmels haben wir in den vorangehenden Seiten darzustellen versucht. Was Hessens Vorwurf betrifft, Simmel setze das isoliert Aesthetische an Stelle des wertbezogenen Historischen, so läßt sich dem bedingt zustimmen. Simmel pflegt die einzelnen Erscheinungen, die er als Beispiele heranzieht, aus ihren historischen Bezogenheiten herauszuheben, während die Wirklichkeit uns niemals gestattet, das Netz mannigfaltigster Verknüpfungen zu zerreißen. Nur das Kunstwerk bietet uns den Anblick der Isolierung. (Man denke an Rahmen

Aber dies gerade ist der Grundton und gleichsam das immer neue philosophische Staunen Simmels, daß das Leben ein beständiges Fließen, ein ewiges Werden ist, aus dem heraus nun aber Gebilde des Seins geschaffen werden. Als solches löse sich das Kunstwerk aus dem Strom menschlichen Lebens und stelle sich ihm gegenüber als Seinsgebilde von ewiger Dauer und eigenen Gesetzen. Ueber alle Grenzen dahinströmend, immer neu und niemals das Gleiche, kennt das Leben viele Ziele, aber kein einziges Ziel. Das Kunstwerk aber „ist immer am Ziel". Hier nähert sich Simmel Schopenhauerschen Gedankengängen, ohne doch Schopenhauers Lebensauffassung und metaphysische Grundüberzeugung zu teilen.

Trotz dieser grundlegenden Verschiedenheit von Leben und Kunst gilt für beide das individuelle Gesetz, darum, weil es sich für dieses Gesetz nicht um den formalen Individualismus, sondern um den qualitativen handelt. Die Unvermeidlichkeit des So-Seins haben das menschlich-organische Individuum und das Kunstwerk gemeinsam. Damit unterscheidet sich das Kunstwerk grundsätzlich von allen anderen zu Formen erstarrten Energien des menschlichen Lebens, die, auf das immer wieder neue Leben angewandt, schließlich von diesem zersprengt werden, beispielsweise Gesetz und Recht, ethisch allgemeine Imperative oder auch nur-akademische Kunstformen. Wie über dem wahrhaft individuellen Menschen die Idee seiner selbst mit objektiver Gesetzmäßigkeit steht, so auch über dem wahrhaften Kunstwerk.

Die Bedeutung des individuellen Gesetzes ist systematisch entwickelt bei Simmel eigentlich nur im 4. Kapitel der „Lebensanschauung", und zwar liegt hier das Schwergewicht auf der ethischen Bedeutung. Im übrigen wird das individuelle Gesetz auf allen Gebieten, besonders dem der Kunstphilosophie betont, aber immer nur in Anwendung auf spezielle Probleme, als Voraussetzung, als Postulat oder als Begründung. Der Aufsatz „Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk" aus dem Nachlaß bringt über die Lebensanschauung hinaus nichts wesentlich Neues; er betont den Ausgang von der praktisch ethischen Grundfrage her und postuliert auf beiden Gebieten die Gesetzmäßigkeit der besonderen Idee. Als programmatisch für die Kunstphilosophie wäre nur der Satz zu betrachten:[7]) „das wirklich nur künstlerische Kriterium ist ein individuelles Gesetz, das aus der Kunstleistung selbst aufsteigt und als ausschließlich ihre eigene ideale Notwendigkeit sie zu beurteilen dient.

und Postament, Rhythmen und dergl. Die Pausen in der Musik.) Simmel wurde nun gewiß durch seine kunstnahe Einstellung stark beeinflußt. Für sein Vorgehen spricht aber auch ein pädagogisches Moment. Die Zellen der Pflanzenfasern existieren auch nicht vereinzelt, und doch müssen wir sie unter dem Mikroskop betrachten. Simmel brauchte für seine Anschauungsweise des Individuellen beides, Distanz und Beobachtungsnähe. Das konnte ihm nur der ästhetische Standpunkt bieten: „Kunst und Religion haben das Gemeinsame, daß sie ihren Gegenstand in die größte Distanz rücken, um ihn in die größte Nähe zu ziehen." (Fragmente und Aufsätze, München 1923, S. 8.)

[7]) Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlaß. München 1923, S. 221.

Der Anspruch der Kunst als solcher: nur aus sich selbst, als Kunst, nicht von einem Außerhalb her, verstanden und beurteilt zu werden, kanalisiert sich hier auf das einzelne Kunstwerk hin."

Soweit Simmels allgemeine Aeußerungen über die Anwendung des individuellen Gesetzes auf die Kunst. Eine systematische Ableitung des Verhältnisses von genereller, kategorialer, typologischer Betrachtung auf der einen, individueller Betrachtung auf der anderen Seite finden wir bei Simmel nicht; dafür aber eine Anzahl äußerst fruchtbarer Anregungen, besonders auf dem Gebiete der bildenden Kunst. So beschäftigt ihn im „Rembrandt" der Gegensatz romanischer und germanischer Kunst in bezug auf das Individualitätsproblem. Simmels Lösung entwickelt sich auf metaphysischem Gebiet. Am klarsten zeigt sich diese Einstellung an folgender Betrachtung: Entscheidend für die Intensität unseres Lebensprozesses ist die Tatsache, daß wir solche sind, die sterben müssen. Das menschliche Leben ist nicht vorstellbar ohne den Tod, der das So-Sein des Lebens bedingt, nicht etwa als Parzenschnitt nur an sein Ende gesetzt ist. Der Tod ist kein einmaliges Ereignis, sondern wie das Leben ein beständiger Prozeß, der sich mit dem Leben zusammen in jedem Individuum auf besondere Art vollzieht. Simmels Ausführung gipfelt in dem Rilkeschen Vers: „O Herr, gib jedem seinen eignen Tod." Hier liegt nun ein offensichtlicher Bruch zwischen der menschlichen Individualität und dem Kunstwerk; denn die Kunst ist unsterblich und unzeitlich, ihr Los ist die Ewigkeit. Wie verhält sich aber das individuelle Gesetz der Kunst zu seiner überindividuellen Unsterblichkeit? Dieser lange metaphysische Weg führt Simmel zu der Erklärung des Unterschiedes zwischen germanischer und romanischer Kunst, zwischen Renaissanceporträt und Rembrandtporträt. Die italienische Kunst sieht ab von der Tatsache des Todes, sie stellt den überindividuellen Typus dar, durch Unterdrückung der individuellen sterblichen Wesenheit. Rembrandt aber malt den Menschen mit seinem Tode. So äußert Simmel:[8]) „Nach alledem ist es eine aus dem Verhältnis zu den letzten Lebenskategorien quellende Beschaffenheit des Renaissanceporträts, daß es den Eindruck des Typischen, des Rembrandtporträts, daß es den der Individualität macht."

Die ästhetisch-metaphysischen Sonderprobleme Simmels kreisen um den Mittelpunkt der individuellen Gesetzmäßigkeit. Von diesem Gesichtspunkt aus berührt er auch das Wahrheitsproblem, das in bezug auf das Leben für ihn Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit bedeutet, aber mit der immer neuen individuellen Wirklichkeit. So läßt sich auch ein Wahrheitsmaßstab an das Kunstwerk legen:[9]) „Die Wahrheit des Kunstwerks ist nichts anderes als die Wahrhaftigkeit des Künstlers: daß er die innere Schauung, die er als Künstler hat, nach außen gestaltet, ohne sie durch Einflüsse aus anderen Sphären abbiegen zu lassen." Für die Kunst sind also das Problem der Wahrheit und das der Gesetzlichkeit identisch, ein Gedanken-

[8]) Rembrandt. 2. Aufl. Leipzig 1919, S. 111.

[9]) Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlaß, S. 298. München 1923.

gang, der sich auch bei Fiedler findet. Auf rein logischem Gebiet finden wir ähnliches bei Cassirer:[10]) „Die Wissenschaft besitzt kein höheres Kriterium der Wahrheit und kann kein anderes besitzen, als die Einheit und Geschlossenheit im systematischen Aufbau der Gesamterfahrung."

Für uns handelt es sich nun darum, von Simmels schönen Anregungen ausgehend zu untersuchen, wie sich das „individuelle Gesetz" zum allgemeinen verhält — und inwiefern und ob ein solches individuelles Gesetz mit objektiver Berechtigung auf die Kunstbetrachtung angewandt werden kann. Ferner wäre dann unsere Aufgabe, die Berechtigung der formal kategorialen und der individuellen Gesetzmäßigkeit auf dem Gebiet der Kunstphilosophie gegeneinander abzuwägen.

Das individuelle Gesetz des Kunstwerks führt Simmel in das Gebiet der Metaphysik. Aber für die systematische Erörterung der Beziehungen zwischen Individualität und Gesetzlichkeit ist es ratsamer, an Simmels erkenntnistheoretische Gedankengänge anzuknüpfen, an seine Darstellung der Gesetzlichkeit in den „Problemen der Geschichtsphilosophie". Denn es handelt sich für uns zuerst einmal darum, was wir unter Gesetz, und was wir in Beziehung zu einem Gesetz unter „allgemein" und unter „individuell" zu verstehen haben. „Gesetz eines Geschehens überhaupt wird man, ohne Widerspruch zu finden, als einen Satz definieren können, demgemäß der Eintritt gewisser Tatsachen unbedingt — also jederzeit und überall — den Eintritt gewisser anderer zur Folge hat[11])." Simmel weicht mit dieser Aeußerung nicht von der überlieferten Gesetzesauffassung ab, wenn man sein „jederzeit und überall" gleichsetzen will mit dem allgemeingültigen Zusammenhang, den Wundt für das naturwissenschaftliche Gesetz fordert[12]). Nach Wundt ist in der Naturwissenschaft die Allgemeinheit der Norm der Allgemeinheit der Anwendung gewichen, das Gesetz selbst bedeutet ständige Wiederholung. Dieser Wiederholung soll ein direktes oder indirektes kausales Verhältnis zugrunde liegen, das auch bei Simmel in dem Wort „Folge" Ausdruck findet. Welcher Weg führt nun von der allgemeinen Formulierung Simmels zu seinem individuellen Gesetz? Simmel rettet aus der allgemeinen Formulierung nur die dem Gesetz zugesprochene Unbedingtheit, nimmt aber für die Welt des geistigen Geschehens in Anspruch, daß in ihr niemals absolut Gleiches sich wiederholen kann[13]). „Da nun aber keiner der für das jeweilige Gesetz in Frage kommenden Fälle mit dem anderen in allen Faktoren übereinstimmt, so gilt das Gesetz, das aus der Beobachtung einer Situation und ihrer Folge gezogen wurde, in Wirklichkeit eben nur für diese selbst, d. h. für ihre absolut identischen Wiederholungen, nicht aber für alle jene anderen, die nur durch die Unterdrückung ihrer Differenzen Ursache und Wirkung in identischer Weise verknüpfen." Hier unter-

[10]) Cassirer: Substanzbegriff und Funktionsbegriff. 2. Aufl. 1923, S. 248.
[11]) Simmel: Probleme der Geschichtsphilosophie. 4. Aufl. 1922, S. 96.
[12]) Wundt: Logik, Band 3. 3. Aufl. 1908, S. 124 ff.
[13]) Probleme der Geschichtsphilosophie S. 99.

scheidet sich Simmel von der überlieferten Lehre, die dem Gesetz überhaupt Allgemeinheit zuspricht und von Wundt z. B. so ausgedrückt wird, daß die Allgemeinheit des in den Naturwissenschaften erarbeiteten Gesetzesbegriffes auf die Geisteswissenschaften zurückwirke. Simmels individuelles Gesetz richtet sich gegen die überlieferte Lehre. Wir werden hinsichtlich dieser Gegnerschaft verwandte Einstellungen im folgenden Abschnitt finden, z. B. bei Cassirer und auch bei Rickert. Es muß aber betont werden, daß das Neue der Simmelschen Formulierung nur in der Vereinigung von Individualität und Gesetzlichkeit liegt. Simmels Auffassung liegt der Unterschied von Totum und Composition zugrunde, dem Ganzen als Gestalt und dem Ganzen als Aggregat, ein Gegensatz, der seit Plato[14]) die Philosophie beschäftigt und durch Leibniz zum Problem des 18. Jahrhunderts wurde.

Es soll nun untersucht werden, wie sich der Begriff des Allgemeinen und der des Individuellen zum Gesetzesbegriff verhalten. Die Forderung eines individuellen Gesetzes, dessen Anwendbarkeit auf ein besonderes Stoffgebiet in unserem speziellen Teil untersucht werden soll, verdanken wir Simmel. Unabhängig von ihm aber müssen wir versuchen, zu weiterer Klarheit über diesen Begriff zu kommen.

Der Begriff des Allgemeinen, der unser wissenschaftliches Denken beherrscht und ermöglicht, wurde entdeckt, als das Denken dem Einzelnen, Individuellen hilflos gegenüberstand[15]). Weder die Milesier, noch die Eleaten und Heraklit, noch die vorsokratischen Naturphilosophen hatten mit ihren Fragestellungen und ihren Lösungen eine Beherrschung der bunten Welt individueller empirischer Mannigfaltigkeiten erreicht. Die sophistisch geschulten Kyniker und Megariker benutzten des Sokrates elenktische Methode, seine nur ethisch erzieherische Lehre vom Nicht-Wissen, um die Unmöglichkeit jeder wissenschaftlichen Erkenntnis zu verkünden. Plato aber, dem wissenschaftliche Erkenntnis mystische Religion war, sah die Rettung in der Idee, dem Allgemeinbegriff. Im Symposion lehrt Diotima den Sokrates das stufenweise Aufsteigen vom Einzelnen, dem schönen Körper, zum Allgemeineren, allen schönen Körpern, der schönen Seele, allen schönen Seelen und so fort bis zur Wissenschaft, die sich vollendet im Erfassen der allgemeinsten Idee des Guten. Der platonische Allgemeinbegriff ist noch nicht das reine Abstraktionsprodukt der überlieferten Lehre. Denn die induzierende Abstraktion gibt durch die Lehre von der Anamnesis der sinnlichen Wahrnehmung nur die Bedeutung der Reproduktion des früher gleichsam a-priorisch Geschauten. Die Ideen sind für Plato schlechthin Realitäten. Mit Plato beginnt die unbedingte wissenschaftliche Vorherrschaft des Allgemeinen gegenüber dem In-

[14]) Vgl. z. B. den Theätet, besonders das 41. Kapitel. Uebersetzt von Apelt, Leipzig 1911. Verlag Meiner, S. 133—135, dazu Anmerk. 62, S. 185.
[15]) Vgl. zu dieser Ausführung Heinrich Maier: Sokrates. Tübingen 1913, S. 263/64.

dividuellen, die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts Selbstverständlichkeit war, bis die Methode der Geschichtswissenschaft, die sich mit dem Einzelnen, Einmaligen befaßt, zum Problem wurde. Aristoteles aber ist der Begründer des naturwissenschaftlichen Allgemeinbegriffs, indem er die allgemeinbegriffliche Tendenz Platos für seine Schlußlehre fruchtbar machte. Für Aristoteles sind die Begriffe Ordnungsprinzipien des Naturgeschehens. Der Vater der Logik trennte das begriffliche Denken von aller mystisch-religiösen Transzendenz und schuf durch den Syllogismus die Lehre vom subsumierenden Denken, die mit dem Allgemeinbegriff steht und fällt.

Schon bei Platos genetisch-teleologischen, noch mehr aber bei des Aristoteles naturwissenschaftlichen Bestrebungen finden wir Bemühungen um gesetzliches Erfassen des Werdens. „Damit eine Veränderung erklärt werde, muß das Gesetz bekannt sein, nach dem sie stattfindet[15])." Noch wurden nicht Abhängigkeitsbeziehungen zu Gesetzen, wie etwa das Kausalgesetz der modernen Naturwissenschaft. Für Plato hat einfach jeder Allgemeinbegriff gesetzliche Bedeutung. Das Gesundwerden wird erklärt durch ein Teilhaben an der Idee der Gesundheit. Bei Aristoteles werden Entwicklungstendenzen dinglicher Art kausal wirksam. Seine Speziestypen dienen ihm als Gesetze. Das Wachstum des Samenkorns zur Eiche wird erklärt durch die Tendenz zur Spezies Eiche.

Die Logik des Aristoteles, von Kant zur formalen Logik gestempelt, beherrscht das europäische Denken; mit ihr die Vorherrschaft des Allgemeinbegriffes. Der Begriff des Gesetzes hat sich gewandelt. Nicht jeder Begriff, sondern nur die Begriffe von Abhängigkeitsbeziehungen besitzen gesetzliche Bedeutung. Für die moderne Naturwissenschaft ist „das Beharrliche eines Wechsels sein Gesetz", „Kausalität und Naturgesetzlichkeit sind ein und dasselbe[16])." Aber wenn auch der Gesetzesbegriff eine Umwandlung erfahren hat, die enge Verbindung von Gesetzlichkeit und Allgemeinheit ist die gleiche geblieben. Die Allgemeingültigkeit des Gesetzes spricht sich in seiner Wiederholbarkeit aus; mag nun — wie noch bei Newton und Descartes — die Herkunft des Gesetzes aus der mystischen Sphäre in dem göttlichen Gesetzgeber seinen Ausdruck finden, oder mögen im 18. Jahrhundert die Natur selbst, im 19. die einzelnen Naturforscher gesetzgebend sein[18]).

Das einzelne individuelle Geschehen aber ist unwiederholbar. Auf diese Voraussetzung gründete Simmel seine Forderung eines individuellen Gesetzes. Das Individuelle hatte sich, wie wir sahen, der strengen begrifflichen Fassung entzogen. Nur die allgemeinen Züge der individuellen Erscheinungen werden von der Subsumtions-Logik erfaßt. Immerhin erkennt die Wissenschaft die Existenz des Individuellen an. Die Materie als Prinzip der Individuation ist nicht

[15]) Dessoir: Lehrbuch der Philosophie. Berlin 1925. Schlick: Naturphilosophie S. 403.

[16]) Dessoir: Lehrbuch der Philosophie. Schlick: Naturphilosophie S. 403.

[18]) Wundt: Philosophische Studien, zitiert Logik, Band III. 3. Aufl. S. 393 ff.

mehr das Nicht-Seiende Platos und des Aristoteles. Aber die systematische Wissenschaft interessiert sich nur für das Allgemeine am Individuellen. Die Bedeutung des geschichtlich Einmaligen in der geisteswissenschaftlichen Bewegung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sah sich vor das Problem des Individuellen gestellt. Es muß neben der überlieferten Logik noch eine andere Art begrifflichen Denkens geben, die auch den Individualitäten gerecht wird. Bevor wir die Möglichkeit einer Verbindung des Gesetzlichen mit dem Individuellen untersuchen, seien der überlieferte Allgemeinbegriff und die Versuche begrifflicher Erfassung des Individuellen systematisch einander gegenübergestellt.

Der Allgemeinbegriff läßt sich auffassen als eine Formel für den Inbegriff aller Fälle. Eine solche Formel ist für die Oekonomie des Denkens, für die Denkmöglichkeit überhaupt von größter Bedeutung. Die unendliche Welt der Mannigfaltigkeiten kann unserem Vorstellungsvermögen durchaus nicht, nicht einmal im kleinsten Ausschnitt, zu gleicher Zeit gegenwärtig sein. Diese Unmöglichkeit ist schon rein psychologisch durch die Tatsache der Bewußtseinsenge erwiesen. Da aber der menschliche Erkenntnisdrang nach intellektueller Bewältigung des durch die Daten der Sinnlichkeit uns gegebenen Mannigfaltigen ringt, so ist es notwendig, gemeinsame Züge der individuellen Vorstellungen als Begriffe herauszuheben, um eine größere Anzahl von Erscheinungen ihnen unterordnen zu können. Den unbestimmtesten dieser Begriffe wird die größte Anzahl von Vorstellungen entsprechen, sie werden daher an der Spitze aller Begriffspyramiden stehen. „Im Gegensatz zu den anschaulichen, konkreten und daher individuellen Vorstellungen der Sinne sind die Begriffe gedankliche, abstrakte und daher allgemeine Vorstellungen, welche in unserem Bewußtsein die Stelle der anschaulichen vertreten[19])." Das menschliche Erkennen besteht aus der „Beziehung der Welt der Bedeutungen auf die Welt der Anschauungen[20])." Die begriffliche Allgemeinheit ist inhaltlich bestimmt durch gleiche oder ähnliche Züge an einer Anzahl von Erscheinungen. Wir haben es also mit einer numerischen Allgemeinheit zu tun.

Die Beschäftigung mit dem Einzelnen, Individuellen ist der Geschichte der Philosophie nicht fremd und eigentlich mit dem Wirklichkeitsproblem, mit der erkenntnistheoretischen Fragestellung schon gegeben. Aber der Individualbegriff erlangt erst seine Bedeutung mit der modernen geisteswissenschaftlichen oder geschichtswissenschaftlichen Fragestellung. Nun läßt sich dieser Individualbegriff als Spezialfall des Allgemeinbegriffs betrachten; als solcher ist er nichts eigentlich Neues, bleibt er dem konkreten Gehalt des Individuums so fern wie der Allgemeinbegriff. Riehl betont, daß es „von Individuen wirklich Begriffe gibt, jede geschichtliche Persönlichkeit, jedes historische Ereignis als Gegenstand begrifflicher Erkenntnis liefert dafür den Beweis"[20]). Diesen Begriffen wird von

[19]) Riehl: Beiträge zur Logik. Vierteljahrsschrift für Philosophie, Band 16, S. 2. Im Sonderdruck, 2. Aufl., Leipzig 1912, gleichfalls S. 2.
[20]) Riehl: Beiträge zur Logik. 2. Aufl., Leipzig 1912, S. 5.

Riehl dieselbe Allgemeinheit und Abstraktheit zugesprochen wie den Allgemeinbegriffen, deren Spezialfälle sie sind durch Einschränkung der Anwendungsmöglichkeiten auf einen Fall. Auch auf Riehls Begriff wäre Rickerts Kritik anzuwenden: „. . . daß in den Begriffen der Naturwissenschaft zugleich auch die Individualität verloren geht“[21]). Wir betonten schon, daß die Besonderheit des Einzelnen, Individuellen gegenüber dem Allgemeinen in der Unwiederholbarkeit liegt. Würden wir diese nur als Grenzfall des Wiederholbaren betrachten, so verlöre die Individualität ihren Sinn. Der Individualbegriff muß auf die Abstraktion von Aehnlichkeiten verzichten, da ihm nicht mehrere Objekte zur Verfügung stehen. Die allgemeinbegriffliche Abstraktion aber erfaßt Aehnlichkeiten in Form von Eigenschaften. Das Gute, das Schöne usw. sind die Abstraktionen der guten und schönen Eigenschaften an den Dingen. Der Individualbegriff also kann sich nicht auf Eigenschaften richten. Er will das Totum in seiner Einmaligkeit erfassen. Der Begriff des Totums ist aber nicht zusammengesetzt aus der Summe seiner Eigenschaften. Er kann daher nur als Ganzes einheitlich begriffen werden. Dies ist der Gegensatz zum Allgemeinbegriff, der den einzelnen Dingen die Bedeutung des Compositums geben muß. So versucht es z. B. Cassirer, das Ganze anstelle des aus Eigenschaften Zusammengesetzten begrifflich zu fassen. Die Begriffsbildung der Aristotelischen Logik bis zu ihren letzten Formulierungen in der modernen Entwicklung ist ihm ein Spiegel der Aristotelischen Metaphysik. Der Substanzbegriff, an dem allein die mannigfachen Seinsbestimmungen denkbar sind, weist auf die metaphysische Grundlage der „realen Form“ hin. Der Abstraktionsvorgang des allgemeinen Begriffes gründet sich auf „das kategoriale Grundverhältnis des Dinges zu seinen Eigenschaften“[22]). Die Cassirer so wichtigen relativen Bestimmungen kommen nicht zur Geltung. Daher stellt Cassirer den traditionellen Dingbegriff dem Relationsbegriff gegenüber. Die Methode der Mathematik, das Auffinden bestimmter Relationszusammenhänge wird übernommen. Eine gewisse Art von Reihenbildung hatte auch schon die Abstraktionstheorie annehmen müssen, insofern sie sich psychologisch betrachtet, auf Aehnlichkeitsreihen stützt. Schon Lambert hatte an den mathematischen Allgemeinbegriffen hervorgehoben, daß in ihnen die Bestimmtheit der besonderen Fälle mit aller Strenge aufrecht erhalten wird. Auch Cassirer geht auf die Zahlbegriffe zurück, die nicht auf die Eigenschaften von Substanzen, sondern auf den Ausdruck reiner Beziehungen hinweisen. Ebenso wie der Zeit-, so ist auch der Raumbegriff Ausdruck bestimmter unwandelbarer Beziehungen. Die Einsicht in die Diskrepanz der von ihm als allgemeingültig anerkannten naturwissenschaftlichen Begriffsbildung mit der Wirklichkeit führt Cassirer zu dem Satz: „Erst dadurch, daß die Wissenschaft darauf verzichtet, ein direktes sinnliches Abbild der Wirklichkeit zu geben, vermag sie eben diese Wirklichkeit selbst als eine notwendige Ver-

[21]Rickert: Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. 3. u. 4. Aufl. 1921, S. 231.

[22]) Cassirer: Substanzbegriff und Funktionsbegriff. 2. Aufl. 1923, S. 3.

knüpfung von Gründen und Folgen darzustellen. Nur indem sie aus dem Kreise des Gegebenen heraustritt, schafft sie sich die gedanklichen Mittel, die Gesetzlichkeit des Gegebenen darzustellen[23])." Die Wirklichkeit sehen wir einmal in ihrer sinnlichen Anschaulichkeit und Vereinzelung, das andere Mal in ihrer intellektuellen Verknüpfung und Harmonie. Während nun Rickert das krasse Auseinanderfallen von Naturwissenschaften als Gesetzeswissenschaften den Kulturwissenschaften entgegenstellt, die das Besondere zum Gegenstand haben[24]), glaubt Cassirer, diese seit Aristoteles bestehende Antimonie überwunden zu haben. Rickert bestreitet die Gesetzlichkeit in den Geschichtswissenschaften und setzt als Kriterium statt dessen die Werthaftigkeit ein. Cassirer will das Auseinanderklaffen der Welt des Besonderen und der des Allgemeinen nicht anerkennen, „da das Allgemeine selbst keine andere Bedeutung und keine andere Funktion hat, als eben den Zusammenhang und die Ordnung des Besonderen selbst zu ermöglichen und zur Darstellung zu bringen." „Das besondere Reihenglied, dessen Stellung im Ganzen des Systems bestimmt werden soll, kann als solches durchaus erhalten bleiben[25])." Cassirer will zwar das Besondere in seinem System erhalten wissen, aber er will es doch in eine andere Sphäre, aus der Empirie heraus in die Welt der Zeichen heben. „. . . ; denn erst der Gedanke als notwendige Bestimmtheit des Geschehens ist es, der dazu führt, eine einzelne vorüberrauschende Beobachtung gleichsam zum Stehen zu bringen, sie als Faktum festzustellen[26])."

Die Ansichten Rickerts und Cassirers wurden nur erwähnt, weil beide Autoren sich mit dem Problem der Individualität und der Gesetzlichkeit beschäftigt haben. Beiden ist es darum zu tun, die Bedeutung der Individualitäten in ihrer Einzigkeit anzuerkennen. Insofern läßt sich diesen Gedankengängen eine kunstphilosophische Wendung geben. Denn das Kunstwerk bedeutet einmal eine werthafte Einzigkeit, wie wir das bei dem Problem des isoliert Aesthetischen bereits besprachen. Andererseits darf auch dem Kunstwerk nicht eine gewisse Allgemeinheit im Sinne der Geltung abgesprochen werden. Anders ausgedrückt: wenn das Kunstwerk niemals nur einen bestimmten Gegenstand, sondern die Idee, das Wesen dieses Gegenstandes geben will, so hebt es das Einzelne in das Reich des Allgemeinen. Aber dieses Allgemeine hat hier – im Sinne Cassirers — keine andere Bedeutung, „als eben den Zusammenhang und die Ordnung des Besonderen selbst zu ermöglichen und zur Darstellung zu bringen" (vgl. oben).

Daher fordert Rickert als Prinzip einer einmaligen Entwicklungsreihe niemals Gesetze, sondern immer nur Werte[27]). Es kann

[23]) Cassirer: Substanzbegriff und Funktionsbegriff. 2. Aufl., S. 218

[24]) Rickert: Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. 3. u. 4. Aufl. 1921, S. 535 f.

[25]) Cassirer: Substanzbegriff u. Funktionsbegriff. 2. Aufl. 1923, S. 218.

[26]) Cassirer: Substanzbegriff u. Funktionsbegriff. 2. Aufl. 1923, S. 322.

[27]) Troeltsch: Der Historismus und seine Probleme. Bd. I Ges. Schr. Tübingen 1922, S. 201 motiviert die Verwandtschaft des Individualitäts-

in bezug auf Individualitäten niemals ausgesagt werden, was kommen muß, sondern immer nur, was kommen soll. Es kann sich also nicht um ein Gesetz, sondern nur um eine Formel für ein Wertprinzip handeln. Ueber diese Problemstellung geht Cassirer insofern hinaus, als er mit dem Gesetzesbegriff nicht notwendig Allgemeinheit verbindet, sondern ihn auch zur Erklärung eines „Faktums" heranzieht. Die angezogenen Theorien sollten uns nur zeigen, wie sich die Diskussion über das individuelle Gesetz in der heutigen systematisch-logischen Problemlage darstellt: denn Simmels vorläufige Lösung vollzog sich auf metaphysischem Gebiet. Wir wollen unter Berücksichtigung der methodischen Zweifel und Zustimmungen das individuelle Gesetz vorläufig als inneres Erklärungsprinzip des Einmalig-Einzigen betrachten.

Der Allgemeinbegriff erwies sich uns in numerischer oder „summativer" Allgemeinheit als Anwendungsmöglichkeit einer abstrahierten Eigenschaft auf eine Mehrheit von Fällen. Der Individualbegriff bezieht sich auf ein nur einmaliges Faktum, dessen Einheit nicht als Zusammensetzung von Teilen, sondern als Synthesis begrifflich gefaßt wird.

Die geschichtliche Entstehung des Allgemeinbegriffs bei Plato und Aristoteles zeigte uns die frühe Verbindung des Allgemeinen mit dem Gesetzlichen. Diese Verbindung blieb trotz der Umgestaltung des Gesetzesbegriffs in der modernen Naturwissenschaft die Grundlage aller Gesetzlichkeit. Ob nun das Gesetz in der Definition Wundts[28]) ein regelmäßiger Zusammenhang logisch selbständiger Tatsachen ist, oder wie bei Schlick[29]) das „Beharrliche eines Wechsels", es sagt uns über den Ablauf von Prozessen, nicht über das Dasein der Dinge etwas aus, und zwar über einen beliebig oft wiederholbaren Ablauf. Wenn Schlick z. B. dem Gesetz Notwendigkeit im Sinne von Regelmäßigkeit und Allgemeingültigkeit zuspricht, so schränkt er die Anwendung von Gesetzen von vornherein auf die Tatsache von Wiederholungen ein. Und es scheint dem natürlichen Denken selbstverständlich, daß ein Gesetz nichts Einmaliges ist. Wenn Wundt sich um die Gesetzlichkeit der einzelnen Handlungen bemüht, so erklärt er diese als Schnittpunkt einer Anzahl allgemeiner Gesetzlichkeiten. Diese sind immer dieselben, nur ihre Synthese ist jedesmal eine andere und bewirkt die Einzigkeit des Individuellen, die nach Wundt in das Gebiet der psychologischen Interpretation gehört. Hier erwächst also aus der unwiederholbaren Einzigkeit nicht wie bei Simmel die Forderung einer besonderen Gesetzlichkeit. „Eine noch so unwiederholte Erscheinung, zusammengebaut aus Elementen, deren jede für sich durch je ein allgemeines Gesetz bestimmt ist, erscheint uns nicht

begriffes mit der Wertlehre. . . . „weil der Individualbegriff nicht bloß die rein faktische Besonderheit eines jeweiligen histor.-geistigen Komplexes, sondern eben damit zugleich eine Individualisation des Ideellen oder Sein-Sollenden bedeutet, . . ."

[28]) Wundt: Logik Band 3, S. 124 ff.

[29]) Dessoir: Lehrbuch. Schlick: Naturphilosophie S. 403.

als ein schlechthin individuelles Gebilde[30])." Der Zusammenhang des Allgemeinen mit dem Gesetz gründet sich auf eine numerische Allgemeinheit, numerisch in bezug auf Anwendung und Geltung. Denn wenn auch nach Riehl die Allgemeinheit lediglich Ausdruck einer Abstraktion und unabhängig von der besonderen Größe oder der bestimmten Anzahl der Fälle ist, so stützt sie sich eben doch als Abstraktion — und zwar mit Recht — auf eine Anzahl überhaupt.

Bisher haben wir von der numerisch-allgemeinen Anwendung gesprochen, die eine Folge der induzierenden Abstraktion ist. Wie verhält es sich mit der Allgemeinheit der Geltung? Die Allgemeingültigkeit des Naturgesetzes hat nichts mehr mit dem Geltungsanspruch zu tun, die dem Gesetz in seiner ursprünglichen ethischen Sphäre der Rechtsordnung, als einer von Zwangsordnungen umgebenen Norm eigen war. „Ein Naturgesetz aber ist keineswegs ein Gebot, das über die Natur gesetzt ist und gleichsam auf die Dinge einen Zwang ausübt und Gehorsam fordert. Es ist einfach eine Formel, die das tatsächliche Verhalten der Natur beschreibt, nicht also ihr ein Verhalten vorschreibt[31])." Die Allgemeingültigkeit, die als Kriterium des Naturgesetzes gefordert wird, ist also nicht etwa im Sinne eines Imperativs gemeint, sondern im Sinne einer Ausnahmelosigkeit der Anwendung auf eine Anzahl von Fällen. Wir haben es wieder mit der numerisch aufgefaßten Allgemeinheit zu tun.

Fragen wir nun nach der Verbindung des Gesetzesbegriffes mit dem Individuellen, so scheint es zuerst absurd, einen Begriff wie das Gesetz seines wesentlichsten Merkmals, der Allgemeinheit berauben zu wollen. Man könnte fragen: Was ist denn der Sinn eines Gesetzes, das auf Allgemeinheit verzichtet? Gewiß, das individuelle Gesetz bezieht sich auf einmalig Gegebenes, aber ist es darum diesem gleichzusetzen? Wäre dies der Fall, so würde sich die Wissenschaft nicht nur auf bestimmte Tatsachen und Gebiete des Lebens beziehen, sondern die Wissenschaft ließe sich mit dem Leben identifizieren. Das individuelle Gesetz ist nicht mit dem Individuum zu verwechseln; es ist die wissenschaftliche Bestimmung des Individuums. Es ist eine Konsequenz der wissenschaftlichen Bedeutung, daß auch dem individuellen Gesetz Allgemeinheit zukommt. Nur handelt es sich um einen Begriff von Allgemeinheit, der von dem soeben behandelten des allgemeinen Gesetzes verschieden ist[32]). Wenn wir dem Gesetz einer Individualität Wiederholbarkeit der Anwendung und Ausnahmslosigkeit der Geltung für mehrere Fälle absprechen müssen, so dürfen wir doch den Begriff der Notwendigkeit und des Geltens auch für das individuelle Gesetz in Anspruch nehmen. Nicht eine

[30]) Simmel: Probleme der Geschichtsphilosophie S. 47.

[31]) Dessoir: Lehrbuch. Schlick: Naturphilosophie. Berlin 1925, S. 434.

[32]) Troeltsch: Der Historismus und seine Probleme. Ges. Schriften Tübingen, Mohr 1922. „Es kann kein Seins-Allgemeines sein, das uns in der Historie für unsere Hauptfrage nichts helfen würde, und das auch tatsächlich nur in blassesten Umrissen erreicht werden könnte. Es muß ein Sinn-Allgemeines sein."

numerische Allgemeinheit kommt in Betracht, wohl aber ein allgemeiner Gesichtspunkt, den wir als wertenden bezeichnen dürfen. Soll eine Gesetzlichkeit von einem Einmalig-Einzelnen ausgesagt werden, so wird dies von einem wertenden Gesichtspunkt aus geschehen müssen. Es ist niemals möglich, alle Einzelheiten einer Individualität zu erfassen. Man denke, welche Unzahl von Bestimmungen sich über jedes Ding aussagen lassen. Wir wollen aber versuchen, das Ganze zu fassen, ohne uns in ein Aggregat der Teile zu verlieren. Dieses Ganze als Gesetz der Individualität erfordert zwar nicht die begrifflich-numerische Allgemeinheit des Naturgesetzes, wohl aber anschauliche Allgemeinheit[33]). Würden wir alle Züge der Individualität berücksichtigen, so könnte die Individualität als Ganzheit nicht anschaulich werden. Auch das Individuellste erfordert noch Auswahlprinzipien. Das Prinzip des Weglassens fällt hier mit dem Problem des geschichtlich Wesentlichen zusammen. Wesentlich ist das an einer Erscheinung, was für den Gesichtspunkt der Betrachtung in Frage kommt. Das Wesentliche der Erscheinung fällt mit dem Wert zusammen, der in ihr gesehen wird. Die anschauliche Allgemeinheit ist zugleich eine Allgemeinheit des Wertes. Dieser Gedanke ist auch auf dem Boden phaenomenologischer Einstellung ausführlicher von M. Scheler behandelt worden. (Vgl. Scheler: Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik, Halle 1921: „Das Apriori-Materiale in der Ethik" S. 78 bis 103 und besonders „Person und Individuum" S. 508—519.) Das ein Wert als Einzigkeit festgestellt wird, setzt ein allgemeines Gelten individueller Werte überhaupt voraus. Es muß zugegeben werden, daß hier der Gesetzesbegriff ein anderer geworden ist. Er steht in Beziehung zu der Auffassung eines funktionalen Begriffs, denn er ordnet die einzelnen Werte einander zu, ohne die Einzigkeit des individuellen Gliedes zu verletzen. Das Gesetz behält zwar die Funktion eines Erklärungsprinzips[34]), aber nicht im Sinne der naturwissenschaftlichen Kausalität, sondern im Sinne eines Wertprinzips, das vielleicht als Fortbildung des dem Gesetz ursprünglich eigenen Sollens angesehen werden darf.

Mit diesen Ausführungen ist die Berechtigung eines „individuellen Gesetzes" noch nicht erwiesen. Die wissenschaftliche Brauchbarkeit eines solchen Begriffes kann erst die Anwendung auf ein Stoffgebiet ergeben. Es sollte bisher nur versucht werden, der von Simmel angeregten Forderung eines individuellen Gesetzes systematisch den Platz anzuweisen, den dieser Begriff unabhängig von dem allgemeinen Gesetz auszufüllen hätte. Simmel selbst hat auf eine systematische Gegenüberstellung der Begriffe der überlieferten Lehre und der durch die Individualität erforderten Begrifflichkeit verzichtet. Aber seiner Bemühung, den Begriff des Objektiven mit dem des Individuellen zu vereinen, hätte auch Rickerts Gesichts-

[33]) Troeltsch: Der Historismus und seine Probleme. Tübingen 1922, S. 120. „. . . keine abstrakte Fassung immer gleicher Vorgänge, sondern die immer noch anschauliche Repräsentation unzähliger Einzelvorgänge in einem zusammenfassenden Ganzen."

[34]) Dessoir: Lehrbuch. Schlick: Naturphilosophie S. 403.

punkt des Wertes nicht widersprochen. Ist es doch die Beziehung zum Ganzen, die Simmel in seinem individuellen Gesetz festhalten will: „Erst wenn ein einheitliches Gebilde einzig ist, d. h. die Einzigkeit nicht ein formales und durch den Vergleich mit anderen zugewachsenes Akzidenz, sondern eine spezifische, innere, vom Zentrum des Ganzen getragene Qualität ist, — erst da entsteht das Bedürfnis, der Rätselhaftigkeit und Unzulänglichkeit der Individualität gegenüber diejenige Beziehung des Einzelnen zum Ganzen, Begreiflichkeit, Einrangierung zu gewinnen, die jenen anderen Erscheinungen die Reduzierung auf die allgemeine Gesetzlichkeit der Elemente leistet[35])."

Das Gesetz — so sahen wir — war für die Naturwissenschaft als Prinzip der Erklärung einer Veränderung notwendig geworden. Der Begriff der Veränderung fällt für das individuelle Gesetz zwar fort, der heuristische Wert aber bleibt bestehen. Damit ist gesagt, daß das Gesetz zum Aufsuchen neuer Wahrheiten dienen soll, daß es als Arbeitshypothese angewandt werden kann. Schon dem allgemeinen Gesetz spricht Wundt[36]) neben dem theoretischen Erkenntniswert als praktischen Erkenntniswert das heuristische Prinzip für die Subsumtion neuer Tatsachen zu. Ohne dieses heuristische Prinzip bleibt das Gesetz für ihn wissenschaftlich wertlos. Bei der Unterscheidung von Kausalgesetzen und empirischen Gesetzen spielt wieder der heuristische Wert eine Rolle, der z. B. den Sprachgesetzen zugeschrieben wird[37]). Der heuristische Wert kommt auch dem individuellen Gesetz zu. Dies berechtigt uns, die Geltung des individuellen Gesetzes versuchsweise an einem Stoffgebiet durchzuprüfen. Simmel selbst hätte eine solche Anwendung seines Prinzips nicht verworfen. Sagt er doch: „die Täuschung, die es (ein Prinzip) als ein konstitutives Gesetz ansieht, hat doch den tatsächlichen Erfolg, daß es als heuristische Maxime gewissermaßen probeweise oder regulativ angewandt wird, und so der volle Umkreis seiner Anwendbarkeit festgestellt wird[38])." [39]).

In dieser Arbeit kommt es darauf an, zu untersuchen, ob für das Gebiet der Kunst eine individuelle Gesetzlichkeit als Arbeitshypothese Anwendung finden kann, und wieweit sie den individuellen Gehalt des Kunstwerks erschließen würde. Die angezogenen Theorien fanden in dieser speziellen Untersuchung darum einen Platz, um die Beschäftigung mit einem besonderen Problem an der allgemeinen Problemlage zu orientieren. Zweifellos finden sich in der philosophischen Betrachtung logischer Probleme auch Ansatzpunkte für kunstphilosophische Untersuchungen. Ist es doch auch

[35]) Simmel: Probleme der Geschichtsphilosophie. 4. Aufl. München und Leipzig 1921, S. 47 f.

[36]) Wundt: Logik Band 3.

[37]) Vgl. Dessoir: Lehrbuch. Vierkandt: Geschichtsphilosophie S. 903/4.

[38]) Simmel: Probleme der Geschichtsphilosophie S. 122.

[39]) Sergius Hessen: Die individuelle Kausalität S. 94. „Die Auffassung der Kausalität als eines regulativen Prinzips (mit Rücksicht auf Kant) ist bei Simmel angedeutet."

innerhalb der Kunstphilosophie eine Kardinalfrage, die wesentlichen Züge oder Merkmale zu erfassen, da niemals alle Merkmale eines Gegenstandes der Wirklichkeit im Kunstwerk vereinigt werden können. Wird den allgemeinen Gesetzen der traditionellen Lehre nur die Gewinnung von Teilbeständen und unscharfen Zügen zugebilligt, so würde damit auf dem Gebiet der Kunstphilosophie individuelle Gesetzlichkeit gefordert sein.

Bevor wir uns nun ausschließlich dem Problem der Kunstgesetzlichkeit zuwenden, wollen wir versuchen, unsere Ausführungen über Begriff und Gesetz unter dem Gesichtspunkt der abstrahierenden Auswahl zusammenzufassen, die alles Denken bedingt. Der Betonung der Subsumtionslogik als eines Abstraktionsproduktes muß die Frage gegenübergestellt werden, ob denn ein Gedachtes überhaupt ohne Abstraktion möglich, ob der Individualbegriff etwa von einem solchen Prozeß freizusprechen ist. Wir betonten bereits, daß niemals ein Gegenstand und der Begriff dieses Gegenstandes zusammenfallen, niemals Leben und Denken sich decken. Um Kants Terminologie zu benutzen: wir schreiben der Natur die Gesetze vor, indem wir die sinnlich gegebenen Daten Denkformen, d. h. Auswahlprinzipien unterordnen. Der unendliche Reichtum aller möglichen Bestimmungen eines Gegenstandes wird eingeschränkt, der Gegenstand dadurch denkbar gemacht. — Wenn es nun so um all unser Denken bestellt ist, wozu soll dann der Unterschied zwischen Allgemein- und Individualbegrifflichkeit betont werden? Weil wir zwischen zwei Arten der Abstraktion unterscheiden müssen: zwischen der generalisierenden oder allgemeinen, und der anschaulichen oder individuellen Abstraktion. Die letztere ermöglicht es uns, das Individuelle begrifflich zu denken. Unsere Behauptung, daß die anschauliche Allgemeinheit unter dem Gesichtspunkt des Wertes stehe, gibt die Erklärung für die Art der individualbegrifflichen Abstraktion. Ein Gegenstand wird als ein besonderer erfaßt, indem wir ihn einem bestimmten Wertgesichtspunkt unterordnen; sei es der des geschichtlich Wirksamen, des Wesentlichen oder des Wertvollen schlechthin. Von allen anderen Zügen desselben Gegenstandes, die mit unserem Auswahlprinzip nicht zu vereinen sind, wird abstrahiert. Von einem bestimmten Menschen z. B. kann ich einen sehr verschiedenen Begriff gewinnen, wenn ich ihn unter dem Gesichtspunkt seiner politischen Bedeutung, dem seiner persönlichen Beziehungen oder dem seiner künstlerischen Anlagen und Neigungen betrachte. Trotzdem meine ich jedesmal diesen bestimmten Menschen und nicht den Allgemeinbegriff des Menschen überhaupt. Denselben Standpunkt vertritt Troeltsch, wenn er von dem Anschauungsgehalt der individuellen Totalitätsbegriffe spricht. (Der Historismus und seine Probleme Bd. I, S. 36.) Auch bei ihm ist die individuelle Totalität mit Ursprünglichkeit und Einmaligkeit verbunden. Es gibt also eine Allgemeinheit anschaulicher Art des einmaligen Faktums oder Gegenstandes, die durchaus Kants Kriterium des Apriori im Sinne allgemeiner Notwendigkeit vertritt. Und nun läßt sich die allgemeine Notwendigkeit mit jenem Gesichtspunkt des Wertes gleichsetzen,

der den Individualbegriff schafft. Gewiß mag das individuelle Ereignis auf mancherlei verschiedene Ursachen zurückzuführen sein. Daß wir es aber als Ausdruck einer einzigen Gesetzlichkeit auffassen können, beruht eben auf dem Prozeß unseres Denkens, der uns Wahrheit als Gesetz zeigt, ohne daß diese Wahrheit mit der empirischen Mannigfaltigkeit zusammenfallen müßte. „Wie der Individualbegriff Abstraktionsprodukt, so auch die historische Kausalität; wahre Ursachen sind noch keine wirklichen Ursachen!" (Sergius Hessen: Die individuelle Kausalität S. 45.) Damit ist gezeigt, wie sich Individual-Begrifflichkeit und Individual-Gesetzlichkeit gegenseitig bedingen; wenn auch Denkprodukte im Sinne der Abstraktion wie die generalisierenden Formen unseres Denkens, sind sie doch von ihnen geschieden durch Anschaulichkeit, Einmaligkeit und Totalität.

Aber eins dürfen wir nicht vergessen: daß wir überhaupt nach logischer Formulierung des Individuellen streben und diese neben die geheiligte Ueberlieferung der Allgemeinbegrifflichkeit setzen, beruht auf der Aufgabe, die das Leben an unser Denken stellt. So ist es begreiflich, daß gerade Simmel von seiner Lebensphilosophie aus zur Forderung eines individuellen Gesetzes kam. Daß er dieses Gesetz immer wieder im Gebiet der Kunst suchte, möchten wir nicht mit Hessen und Troeltsch auf Simmels unerlaubte Aesthetisierung alles Denkens zurückzuführen, sondern auf die einfache Tatsache, daß nirgends Totalität und Einheit so anschaulich wird wie im Reiche der Kunst.

Es sei untersucht, wie weit uns die ästhetischen Kategorien des Schönen und des Charakteristischen an das Allgemeine und an das Individuelle der Kunst, an das Typische und das Besondere heranführen können.

Die Kunstbetrachtung, die den konkreten Kunstwerken gerecht zu werden sucht, kann nicht allein mit logischen Begrifflichkeiten arbeiten, auch dann nicht, wenn es ihr nur um eine Theorie der Kunst zu tun ist. Aber da unsere Aussagen über die Dinge in begrifflich-logischen Formen ausgesprochen werden, so ist es um so erwünschter, dem Kunstwerk gegenüber, das in besonderem Maße das einmalig Einzige verkörpert, Begrifflichkeiten anwenden zu können, die dem Gebiet des Anschaulichen entnommen sind. Versuchen wir die Begriffe des Allgemeinen und des Individuellen auf dem Boden der Kunst wiederzufinden, so müssen wir nach allgemeineren und individuelleren Vorstellungen suchen, die auf die Kunst angewandt werden können. Die Vorstellung des Allgemeinen nähert sich in der Kunst häufig der Kategorie des Schönen, die des Individuellen der Kategorie des Charakteristischen. Volkelt setzt in seiner Lehre von den ästhetischen Grundgestalten[40]) das Charakteristische dem Schönen entgegen. Die Grundgestalten oder ästhetischen Kategorien betrachtet Volkelt als „Aussonderung menschlich-charakteristischer und menschlich-wertvoller Gefühls- und Phantasietypen aus dem Verlaufe des seelischen Lebens." Dem

[40]) Volkelt: System der Aesthetik, II, 522 ff. u. 28 ff.

Schönen werden die Kennzeichen der „Allmählichkeit und Versöhnung", dem Charakteristischen die der „Unterbrechung und Zwiespältigkeit" zugeordnet. Die Linie des Schönen weist „sanfte Rundungen, allmähliche Schwellungen, Gleichgewicht", kurzum Regelmäßigkeit auf, die des Charakteristischen dagegen „Unterbrochenheit, Zerrissenheit, Aneinanderstoßen", also Unregelmäßigkeit. Die mühelos sich ergebende organische Einheit des Schönen läßt sich noch verschiedenen Gesichtspunkten unterordnen. So unterscheidet Volkelt das Inhaltschöne, das Formschöne und das Gattungsschöne, die zusammen erst das Idealschöne ergeben. All diesen Bestimmungen des Schönen ist eine gewisse Weite gemeinsam, eine Hinneigung zum Allgemeinen. Denn ob nun Schönheit in der Loslösung vom Widerspruchsvollen, in der Steigerung bestimmter Werte, der normativen Richtung oder dem repräsentativen Typus liegt, immer sieht sie ab von dem einmalig Einzelnen, sucht sie das Immerwährende, das nicht in dem Individuellen, sondern am Individuellen gegeben ist.

Es wurde schon bei der systematischen Behandlung des Allgemeinen und des Individuellen betont, daß die Entdeckung des Allgemeinbegriffes auf Plato zurückgeht. Auf Plato geht auch die Betonung der engen Verbindung von Schönheit und Allgemeinheit zurück. Im Symposion wurde uns der Weg von dem einzelnen Schönen zum allgemeineren Schönen gewiesen. Das 5. Buch des Staates zeigt am deutlichsten den allgemeinen Gehalt des Schönen. Für sich selbst ist das Schöne Eines, aber durch die Verbindung „mit Handlungen und Körpern"[41]) wird der Schein erweckt, als wäre es Vieles. Wessen Geist nun nicht fähig ist, von der Erscheinung zur Abstraktion der schönen Eigenschaften aufzusteigen, der wird das Schöne selbst nie begreifen. Wer also zwar schöne Sachen anerkennt, die Schönheit selbst aber weder anerkennt noch, wenn ihm Einer zur Erkenntnis derselben den Weg weist, ihm zu folgen imstande ist, der gleicht dem Träumenden. Umgekehrt gleicht dem Wachenden, „wer im Gegensatz dazu das Schöne selbst für ein Etwas hält und fähig ist es zu schauen, sowohl es selbst wie das, was daran teilhat, und weder das Teilhabende für es selbst, noch es selbst für das Teilhabende hält, . . ." Die geistige Tätigkeit des Wachenden ist Erkenntnis, die des Träumenden nur Meinung. Die Erkenntnis aber richtet sich auf etwas, und zwar auf das Seiende[42]). Die Meinung dagegen richtet sich nur auf Gegenstände, die zwischen dem Seienden und dem Nichtseienden liegen[43]). Diese entsprechen den einzelnen oder individuellen schönen Dingen, während der Allgemeinbegriff des Schönen das wahrhaft Seiende im platonischen Sinn ist.

Eine sehr deutliche Betonung dieser allgemeinen Tendenz des Schönen finden wir ferner bei Kant in der Kritik der Urteilskraft. Nach Baeumler verdankt diese dritte Kritik ihre Entstehung dem Problem des Irrationalen, das als Begriff des Besonderen und des

[41]) Plato: Staat (Philos. Bibilothek) 5. Buch, St. 476.
[42]) Plato: Staat (Philos. Bibliothek) 5. Buch, St. 477.
[43]) Plato: Staat (Philos. Bibliothek) 5. Buch, St. 729.

Individuellen das ganze 18. Jahrhundert intensiv beschäftigte und über Baumgarten, Meier zu Kant führte[44]). Da aber die Möglichkeit einer Kritik von einem allgemeinen Standpunkt, einer Gesetzlichkeit abhängt, so ist es nur natürlich, daß Kant den allgemeinen Gehalt auf dem Gebiet des Besonderen herausstellt. In dem Paragraphen 17 „vom Ideale der Schönheit"[45]) wird das Ideal als „die Vorstellung eines einzelnen einer Idee adäquaten Wesens" der Idee, als dem eigentlichen Vernunftbegriff gegenübergestellt. Bei dem Ideal der Schönheit handelt es sich um eine von objektiver Zweckmäßigkeit fixierte Schönheit, die sich nur im Menschen findet, der den „Zweck seiner Existenz" in sich selbst hat." Nur der Mensch ist nach Kant des Ideals der Schönheit fähig. Die Normalidee der menschlichen Schönheit ist das Mittelglied aller zur Gattung gehörenden Möglichkeiten. Da nun aber die Normalidee nur Form, Richtigkeit in bezug auf die Gattung ist, so kann sie als Regel „nichts spezifisch Charakteristisches enthalten". Eine Darstellung nach der Normalidee gefällt nicht inhaltlich, sondern nur „weil sie keiner Bedingung, unter der allein ein Ding dieser Gattung schön sein kann, widerspricht". Von hier aus erörtert Kant in einer Anmerkung das gattungsmäßig Ideale im Gegensatz zum Charakteristischen des Menschen. „Man wird finden, daß ein vollkommen regelmäßiges Gesicht, welches der Maler ihm wohl zum Modell zu sitzen bitten möchte, gemeiniglich nichts sei; weil es nichts Charakteristisches enthält, also mehr die Idee der Gattung als das Spezifische einer Person ausdrückt". Diese Bestimmungslosigkeit der allgemeinen Normalidee des Schönen wird aufgewogen im Ideal des Schönen durch „den sichtbaren Ausdruck sittlicher Ideen", welche interesseloses Wohlgefallen auslösen und sich nicht mehr auf reine Geschmacksurteile gründen. Hier nähert sich die ästhetische Norm wieder der ursprünglichen normativen Bedeutung, der ethischen.

So entspringt Schönheit einem Abstraktionsprozeß. Den naivsten Ausdruck für diese Art künstlerischer Abstraktion finden wir in der Lehre, der Künstler entnehme schöne Züge, wo die Natur sie ihm immer als besondere Schönheiten bestimmter Menschen biete, und begabe nun eine einzige Gestalt im künstlerischen Prozeß mit allen diesen an so verschiedenen Gestalten gefundenen Schönheiten. Aehnlich spricht es Dürer aus in dem Entwurf „van Schönheit" zu dem Werk über Malerei: „Item dir wird not thun, daß du viel Menschen abmalst und das Allerschonest aus ihn allen nehmest und vermeßt und das in ein Bild bringst[46])."

Wenn nun auch die Darstellung des Schönen nicht durchaus auf einen solchen kollektiven Vorgang zurückzugehen braucht, so ist doch in ihm das Absehen von dem Einmaligen höchst anschaulich konkretisiert. Sicher entspricht ein solcher Schönheitsbegriff — wie dies oft genug festgestellt worden ist — dem klassischen Formideal. Wie der griechische Philosoph das wahre Sein dem Begriff, so erkannte der griechische Bildner wahre Schönheit dem

[44]) Bäumler: Kants Kritik der Urteilskraft, I. Bd. 1923.
[45]) Kant: Kritik der Urteilskraft, § 17: Vom Ideale der Schönheit.
[46]) Zitiert bei Heidrich: Dürers schriftl. Nachlaß. Berlin 1908, S. 302.

Typus zu. Es mochte ihm unangemessen erscheinen, individuelle Abweichungen vom Typus der Ewigkeit zu übermitteln. Aber auch die griechische Kunst kannte ein Wertempfinden im schlechthin einmalig Individuellen[47]); so berichtet uns Aelian[48]), um dem zu steuern sei laut Staatsbeschluß in Theben vorgeschrieben worden, die dargestellten Leute zu veredeln.

Schönheit, sagt Simmel, sei entweder flach oder symbolisch, gleichsam ein stellvertretender Wert. Es handelt sich um die Vollkommenheit der Form, durch die sich allenfalls und eben symbolisch die Angemessenheit des Inhalts ausdrücken mag. Der Gegenpol zum Allgemeinen des Schönheitsideals ist die Betonung des Individuellen, Charakteristischen, das vom Standpunkt des klassischen Formideals negativ als häßlich gewertet wird. Die Funktion dieses Charakteristischen für die Kunst liegt nicht nur in der Kontrastwirkung zum Schönen, sondern vor allem in der Möglichkeit ungeheurer Intensität. Simmel sagt von Rembrandt in bezug auf diese Einstellung: „Denn er forderte niemals der Schönheit die entscheidenden seelischen Werte ab, wie es Michelangelo tat, der an der Uneinlösbarkeit dieser Forderung zerbrach." Von Michelangelo wissen wir, daß er sich dagegen sträubte, das Lebendige ähnlich darzustellen, wenn es nicht von unendlicher Schönheit war[49]).

Es sollte auf den Unterschied des Schönen und des Charakteristischen hingewiesen werden, weil sich in diesen beiden Kategorien Anklänge an das Allgemeine und an das Individuelle des Kunstwerks finden. Dies ist nicht so gemeint, als entspräche die Kategorie des Schönen dem allgemeinen, die des Charakteristischen dem individuellen Gesetz in der Kunst. Schon darum wäre ein solcher Vergleich schief, weil auch das auf eine allgemeine Schönheitsnorm gerichtete Kunstwerk sich der Möglichkeit nicht verschließen wird, ein individuelles Gesetz zu enthalten. Wir werden zeigen, daß als allgemeine Gesetzlichkeiten der Kunst gewisse Kategorien angewandt werden, die z. B. von nationalen, zeitlichen und stilistischen Gegebenheiten abstrahiert sind. Diese allgemeinen Maßstäbe lassen sich ebenso an das individuelle wie an das typische Kunstwerk anlegen; und andererseits gilt ein Rest absoluter Einmaligkeit und Besonderheit gleichfalls für beide Arten von Kunstwerken. Ein ähnlicher Gedankengang hat Volkelt[50]) dazu geführt, das Kategorienpaar des Schönen und des Charakteristischen von dem des Typischen und des Individuellen zu sondern. Volkelt gibt zu, daß Berührungspunkte zwischen den beiden Kategorienpaaren bestehen, daß andererseits aber auch eine Verbindung des Typischen mit dem Charakteristischen, des Individuellen mit dem Schönen häufig ist. Bei unserer Behandlung des Porträts werden wir dies am Porträt des Guiliano Medici sehen. Kann man doch den Typus als Mittelglied zwischen dem Allgemeinen und dem Individuellen auf-

[47]) Winter: Ueber die griechische Porträtkunst. Berlin 1894.
[48]) Aelian: Var. hist. IV, 4 (zitiert bei Burckhardt: Das Porträt in der ital. Kunst, Basel 1898).
[49]) Simmel: Rembrandt S. 193 ff.
[50]) Volkelt: System, Band II, S. 73 ff.

fassen, als „individuelle Idee' im Herausstellen des Durchgreifenden, Beharrenden, Wesenhaften. „So macht also das Individuell-Aesthetische den Eindruck der zugespitzten, bis ins Aeußerste hinausgeführten Individualität; das Typisch-Aesthetische dagegen läßt uns die Individualität als in die Richtung des Gattungsmäßigen gehoben fühlen[51])."

Die Kategorien des Schönen und des Charakteristischen können nicht als Parallelen zu den allgemeinen und individuellen Gesetzlichkeiten aufgefaßt werden. Aber sie weisen darauf hin, daß im Gebiet der Kunst das Allgemeine und das Individuellste ihren Ausdruck finden. Denken wir in der bildenden Kunst etwa an die typisch-heroische Schönheit eines Sklaven des Michelangelo, einer Madonna des Raffael oder an ein griechisches Kunstwerk der klassischen Zeit, andererseits an das unsagbar Individuelle einer Zeichnung Rembrandts und an ihre Gleichgültigkeit gegenüber dem Formalschönen, so läßt sich sagen: im Gebiet der Kunst findet sich der anschaulich adäquateste Ausdruck des Allgemeinen, im Sinne des Absehens vom Besonderen, und des Individuellen, im Sinne der Verewigung und der Verabsolutierung eben des Besonderen.

Insofern als das Schöne die „Idee der Gattung", das Charakteristische aber das „Spezifische einer Person" (oder eines Gegenstandes) ausdrückt, finden diese ästhetischen Kategorien Anwendung auf die Kunstbetrachtung. Das Kunstwerk ist auf einen Gegenstand gerichtet, es stellt ein Objekt dar. Besonders sinnfällig tut dies die bildende Kunst, am wenigsten die Musik. In der Dichtung ist es hauptsächlich die epische Form, die gegenständlich gerichtet ist. Im übrigen kommt es sehr darauf an, ob der Dichter vom Bild oder vom Rhythmus ausgeht, ob der Eidetiker oder der Akustiker in ihm überwiegt. — Unsere Untersuchung richtet sich in ihrem zweiten Teil auf ein Gebiet der bildenden Kunst, wir wollen uns daher in unseren Ausführungen auf anschauliche Kunst beschränken.

Jeder Gegenstand ist ein einzelner, besonderer dadurch, daß er sich von seiner Umgebung abhebt. Es müssen an ihm Züge vorhanden sein, die sonst nicht, oder wenigstens nicht in dieser bestimmten Zusammenfassung und Einheit auftreten. Daß Einheiten isoliert gesehen, als Individualitäten aufgefaßt werden können, ist Zeichen ihres Eigenwertes. Daher läßt auch Simmel Einmaligkeit als wertindifferente Wirklichkeit nicht gelten (vgl. Anmerk. 6 den Einwand Hessens). Was den einzelnen Gegenstand von allen andern unterscheidet, nennen wir sein Charakteristikum. Der Wert der Individualität ist der Wert des Charakteristischen. Nun ist es nicht Aufgabe der Kunst, ein Objekt im Sinne photographischer Wiedergabe abzubilden. Kunst richtet sich auf das Wesentliche, indem sie auswählt. (Auch der naturalistische Künstler muß „weglassen", d. h. bewerten.) Wenn der Künstler nun ein ganz bestimmtes einmaliges Objekt vor sich hat, so stellt er uns dessen Wesen dar, indem er heraushebt, was ihm an seinem Gegenstand charakteristisch dünkt. Die Individualität wird von dem Bildner noch einmal individualisiert. Der Künstler verengt die Anzahl der

[51]) Volkelt: System, Band II, S. 73.

von der Natur gebotenen Züge, er verdeutlicht einige wenige, er „übertreibt". Dadurch, daß er weniger gibt, als die Natur uns bot, gibt er mehr. Energischer, eindringlicher als die Wirklichkeit drückt die Kunst der Individualität den Stempel der Unwiederholbarkeit auf. Zwei Beispiele: Rembrandt will in dem kleinen Tafelbild „Christus und die Samariterin" im Kaiser-Friedrich-Museum so etwas geben wie die Gegenüberstellung unserer konkreten Welt und der des Heilands. Und da malt er die Frauengestalt in plastischer Deutlichkeit im Vordergrund mit dunklen und bräunlichen Tönen als ein ganz bestimmtes Weib, dem er einmal in Amsterdam begegnet sein könnte. Ganz hinten sehen wir einen weißen Umriß, keine visionäre Erscheinung, sondern eine deutlich neigende Gebärde, häßlich und ärmlich vielleicht, aber ganz wahr und überzeugend. Und wir wissen, das ist Christus! Sein Reich ist nicht von dieser Welt; Rembrandt macht uns sehen, daß es so ist.

Oder Goethe zeigt uns Philine, auf ihrem Koffer sitzend und Nüsse knackend, inmitten der um Hab und Gut jammernden Kollegen. Ein einziger aus einer unendlichen Fülle möglicher Züge. Das Charakteristische in den knappesten Pinselstrich, das prägnanteste Bild gedrängt, im Dienst der künstlerischen Individualität. Der Zusammenhang des Charakteristischen und des Individuellen offenbart sich im Kunstwerk. Das ist der eine Weg zur künstlerischen Wahrheit. Es gibt einen zweiten.

Die Wirklichkeit bietet uns eine Mannigfaltigkeit einzelner Gegenstände. Die Kunst sieht das Einzelne aber nicht mehr isoliert, sondern sie zeigt das Ganze in der Erscheinung, die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Dieser Jüngling steht für den Jüngling überhaupt, dieser Mensch ist Symbol der Menschheit. Das eigensinnig Einmalige gehört dem Zufall, das Allgemeine hat Ewigkeitswert. Aber dieses Allgemeine ist nicht leer, wie der weiteste Umfang des höchsten Begriffes. Es handelt sich wieder um das künstlerische Erfassen des Wesentlichen. Nur daß Wesen jetzt nicht gesehen wird als das „Nur-einmal-so-Sein", sondern als die allgemeine Idee der konkreten Wirklichkeit. Wieder haben wir es mit einer Steigerung zu tun, die sich aber nicht auf den Gegenstand selbst richtet, sondern über den Gegenstand hinausstrebt. Die Einmaligkeit weicht der Allgemeinheit. Aber ist nicht alles Einzelne nur, insofern es teil hat am Allgemeinen? Es muß Normen geben, die das Chaos aller Vielheit ordnen. Im Reiche der Kunst nennen wir diese ordnende und bewertende Macht Schönheit. Die Schönheit im klassischen Sinne hebt das Besondere in das Reich des Allgemeinen, sie entindividualisiert. Auch in der Natur finden wir formale Vollendung und Ausgeglichenheit, aber diese Schönheit ist nirgends ausschließlich vorhanden, sie findet sich hier und da einmal ein, als ein Zug neben andern. Die klassische Kunstschönheit dagegen ist ausschließlich schön. Der strenge Maßstab schließt alle andern Möglichkeiten als die der formalen Vollendung aus, sieht von allem andern ab. Schönheit in diesem Sinne bejaht nur das Eine, verneint alle Besonderheiten zugunsten des Normativ-Allgemeinen. Auch die Verbindung des Schönen mit dem Allgemeinen

steht im Dienst einer künstlerischen Wahrheit, insofern das wahre Bild des Einzelnen diesen über sich hinaushebt, seine „Richtigkeit" in der Idee sieht. (Man vergleiche die Gestalten Michelangelos.)

Simmel fordert die Anerkennung eines individuellen Gesetzes in besonderem Maße für die Kunst. Wir haben untersucht, inwiefern sich Gesetzlichkeit und Individualität in Verbindung bringen lassen. Ferner haben wir in der Kunst die Darstellung allgemeiner und individueller Werte anerkannt. Schon mit der Darstellung des von Simmel auf die Kunst angewandten individuellen Gesetzes haben wir eine Gesetzlichkeit, speziell auf dem Boden der bildenden Kunst behandelt. Wir sind uns darüber klar, daß die Uebertragung der Gedankengänge Simmels auf die Kunst ausschließlich zu einer metaphysischen Gesetzlichkeit führt[52]). Simmel fragt nach dem Verhältnis des Kunstwerks zum Weltganzen. Er sieht in dem Kunstwerk selbst eine Totalität, die dem realen Sein unabhängig gegenübersteht. Das Sein des Kunstwerkes wird zum transzendenten. Von hier aus erklärt es sich, warum z. B. das Problem des Todes bei der Erörterung der individuellen Gesetzlichkeit Rembrandtscher Porträts eine solche Rolle spielt. Wie verhält sich aber Simmels metaphysisches Problem zu der logischen Auffassung gesetzmäßigen Geschehens? Simmel kümmert sich einzig um eine Erklärbarkeit mit Hilfe durchgehender Prinzipien; genauer gesagt, handelt es sich für Simmel methodisch nur um die schon behandelte Frage des Gesetzes als Arbeitshypothese. Er selbst war sich des Zusammenstimmens seiner metaphysischen Betrachtungsweise mit dieser methodologischen Frage vollkommen bewußt: „Die Metaphysik hat den formalen Wert, überhaupt ein vollendetes Weltbild nach durchgehenden Prinzipien anzustreben — einen Wert, der von den materiellen Irrtümern ihres Inhalts ganz unabhängig ist und selbst dann besteht, wenn ganz andere als philosophische Denkart unserem Erkenntnistriebe Erfüllung gibt[53])."

Wir werden bei unserer besonderen Anwendung auf die Kunst des Porträts zu untersuchen haben, wie weit uns die Metaphysik des individuellen Gesetzes an das Kunstwerk heranführen kann. Zur Erleichterung unserer Aufgabe empfiehlt es sich, der metaphysischen Kunstgesetzlichkeit solche typologischer und formaler Art gegenüber zu stellen, um durch die Ergänzung oder durch den Gegensatz möglicher Gesetzlichkeiten Klarheit in unser Problem zu bringen.

Für unsere Aufgabe, die Berechtigung individueller und allgemeiner Maßstäbe auf dem Gebiet der bildenden Kunst zu untersuchen, um die vorläufigen tastenden Ergebnisse an einem kleinen Ausschnitt aus der Fülle des kunstgeschichtlichen Materials, der Porträtkunst, durchzuprüfen, handelt es sich nicht darum, einen Ueberblick über alle kunstwissenschaftlichen Bemühungen um Ge-

[52]) Vgl. Troeltsch: Der Historismus und seine Probleme, S. 203: „Die Wertlehre führt notwendig in metaphys. Hintergründe, in denen insbesondere auch das Problem des Verhältnisses von Leben und Lebensstoff, Sollen und Sein gelöst sein muß."

[53]) Simmel: Probleme der Geschichtsphilosophie, S. 119.

setzlichkeiten zu geben. Wir wollen nur einige fruchtbare Anregungen verwerten. Wichtiger noch als diese Anregungen ist die Bemühung um die eigentlich philosophische Basis unserer Untersuchung, die aus dem Verhältnis von Philosophie und Kunst hergeleitet werden muß.

Die Kunstgeschichte als positive Wissenschaft liefert das Material, welches die Philosophie bearbeitet. Diese Bearbeitung mag von verschiedenen Gesichtspunkten aus möglich sein, mag uns zu metaphysischen, erkenntnis-theoretischen, psychologischen und typologischen Betrachtungen führen. Es empfiehlt sich, gewissermaßen in Beziehung zu den vorausgeschickten Untersuchungen Simmels, die Kunst in ihrer Stellung zum Weltganzen neben die ebenfalls auf das Weltganze gerichtete Philosophie zu stellen. Eine solche „Attitude zum Weltganzen" war für Simmel Kunst und Philosophie. Der Berührungspunkt zwischen Philosophie und Kunst liegt darin, daß beide Weltanschauung geben. Weder die Philosophie noch die Kunst lassen sich im entferntesten in ihrer Totalität mit dem Begriff Weltanschauung identifizieren. Aber es gibt zweifellos eine philosophische und eine künstlerische Weltanschauung. Und es ist Aufgabe der Philosophie, sowohl zu den einzelnen stofflichen Gebieten, als auch zu den weltanschaulichen Stellung zu nehmen.

Hermann Nohl ist zu einer gewissen Typologisierung gekommen, die für unsere Betrachtungsweise fruchtbar ist[54]). Er betont ausdrücklich, die Kunst nur insofern zu behandeln, als sie auch Weltanschauung sei, neben anderen Funktionen auch eine weltanschauliche habe. Es handelt sich um das Grundverhältnis des Menschen zur Welt. Die drei Typen, zu denen Nohl auf dem Gebiet der bildenden Kunst kommt, nennt er „die verschiedenen möglichen Auseinandersetzungen des Menschen mit der Welt auf dem Boden der Anschauung". Diese drei Typen sind: 1. Der Dualismus oder personale Idealismus, der sich nur um die menschliche Gestalt kümmert und die Natur als Hintergrund oder Staffage gleichgültig behandelt. 2. Der Pantheismus oder Monismus, der Mensch und Welt gleichwertig in naturgesetzlicher Einheit zeigt. 3. Der Naturalismus.

Diese Gesichtspunkte verdankt Nohl Diltheys drei Typen der Weltanschauung: 1. Idealismus der Freiheit oder erlebte Willensentscheidung; 2. Objekt-Idealismus oder erlebter Sinnzusammenhang; 3. Naturalismus oder erlebte Kausalität. Nohl hat es unternommen, diese Strukturbegriffe auf die bildende Kunst zu übertragen und er stützt sie mit anschaulicher kunsttechnischer Beweisführung. Das Wertvolle an der Verknüpfung des weltanschaulichen Moments mit dem rein Künstlerischen ist für uns die Gewinnung von Typen. Denn der Typus steht in der Mitte zwischen allgemeiner und individueller Betrachtungsweise. Als Vertreter einer bestimmten Gattung vereinigt der Typus die allgemeinen Merkmale in sich.

[54]) Hermann Nohl, Stil und Weltanschauung, Diederichs 1920, S. 5 ff, 44 ff, 45 ff.

Aber als besonderer Vertreter einer sonst in einer Anzahl von Einzelexemplaren repräsentierten Gattung hat der Typus die verschiedenen Bestimmungen zu einer Einheit verschmolzen. Daher wird der logische Begriff von dem ästhetischen Typus unterschieden, da dessen Merkmale und ihre Verfestigung zu einem Vorstellungsganzen nicht logischer, sondern anschaulicher Natur sind. „Wenn wir etwa urteilen: Dieser Zug an einer Statue widerspreche dem Typus etwa eines Ringkämpfers, so vergleichen wir nicht mit dem Gattungsbegriff des Ringkämpfers was wir sehen, sondern wir nehmen Anstoß am Widerspruch dieses Zuges zu allen übrigen Einzelheiten der Figur. Verletzt wird der typische Zusammenhang sichtbarer Formen oder das Einheitsstreben der Gesichtsvorstellungen[55])." Es muß noch einmal an Volkelts Bezeichnung des Typischen als „individuelle Idee" erinnert werden, und zwar sind bei Volkelt das Typische und das Individuelle als Gegensatzpaare bezeichnet, aber darum deckt sich das Typische noch nicht mit dem Gattungsmäßigen, sondern wir können es uns gleichsam als Diagonale im Kräfteparallelogramm verbildlichen, da das Typische die Individualität in „die Richtung des Gattungsmäßigen"[56]) hebt. Die typologische Betrachtung wird zwar dem Individuellen nie ganz gerecht werden, sie wird die Ebene des Allgemeinen nie ganz verlassen, aber indem sie das Bedeutungsvolle allgemeiner Beziehungen anschaulich zum Ausdruck bringt, nähert sie sich den Individualitäten. Wir wurden durch den weltanschaulichen Gehalt der Kunst zu der typologischen Betrachtungsweise geführt. Gewiß braucht diese sich nicht nur auf den weltanschaulichen Gehalt zu richten. Daß Nohl von dieser Seite aus zu seinen Typen kommt, ist eben auf das Ausgehen von Diltheyschen Gedankengängen zurückzuführen. Aber ein starker Zusammenhang der beiden Betrachtungsweisen liegt doch von vornherein nahe, weil in Weltanschauungsfragen die Richtung vom Individuellen auf das Allgemeine gegeben ist.

Die typologische Betrachtung sollte uns als Mittelglied zwischen der individuellen und der formalen allgemein gerichteten Kunsttheorie dienen. Die individuelle Betrachtung sucht Gesetzlichkeit in einem metaphysischen Prinzip. Die typologische Denkweise sucht ihre Normen auf dem Boden einer geisteswissenschaftlichen Psychologie. Die Gesetzmäßigkeiten der allgemein gerichteten kunstwissenschaftlichen Theorien sind formaler Natur. Denn nur rein formale Gesichtspunkte lassen sich von dem schlechthin einmaligen Kunstwerk abstrahieren und zu wiederholbaren Regeln gestalten. Die formale Betrachtung läßt sich zwei sehr verschiedenen Gesichtspunkten unterordnen. Das formale Prinzip wird im menschlichen Geist gesucht; dann haben wir es mit der erkenntnistheoretischen Betrachtung zu tun. Ihr zufolge schriebe die Verstandestätigkeit nicht nur der Natur, sondern auch der Kunst ihre Gesetze vor. Es können aber auch formale Prinzipien unabhängig von uns

[55]) Dessoir: Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 2. Aufl., S. 144.

[56]) Volkelt: System der Aesthetik, Band II, S. 73.

in den Kunstwerken selbst begründet sein. Diese Anschauung wollen wir die anschaulich-kategoriale nennen, weil sie mit den Mitteln der Stilanalyse zu anschaulichen Kategorien kommt. Als ihren Vertreter sehen wir Wölfflin an.

Die erkenntnistheoretisch-formale Betrachtung entspringt nicht unmittelbar dem anschaulichen Gebiet der Kunst, sondern dem rein theoretischen einer philosophischen Disziplin, der Erkenntnistheorie. Als extremen Fall für diese Art der formalen Kunstauffassung wollen wir die Kunsttheorie Konrad Fiedlers betrachten. Wie sehr die erkenntnistheoretische Einstellung Fiedlers auf rein theoretische Denker gewirkt hat, zeigt z. B. Rickerts Interesse an Fiedler. Er weist ausdrücklich auf Fiedler[57]) hin und führt in Anlehnung an Fiedlers Gedankengang aus, daß der wissenschaftliche Mensch in der „Ueberwindung der intensiven Mannigfaltigkeit durch den Begriffsinhalt" verglichen werden müsse mit dem Verhalten des künstlerischen Menschen gegenüber „der körperlichen Wirklichkeit". Der bildende Künstler bewältigt die unübersehbare anschauliche Mannigfaltigkeit durch Vereinfachung. „Als gelungen wird ein Kunstwerk nur dann gelten, wenn es wenigstens den Schein des unerschöpflichen Reichtums hervorruft, den die Wirklichkeit selbst an jeder Stelle besitzt, und doch zugleich diesen unerschöpflichen Reichtum in einer gewissen Hinsicht überwunden hat." Fiedler ist zweifellos durch seine, der methodischen Einstellung der Philosophie verwandte Fragestellung das Verdienst zuzuschreiben, den ersten Schritt auf dem Wege der Lostrennung der allgemeinen Kunstwissenschaft von der Aesthetik getan zu haben[58]). Dagegen werden wir sehen, daß die praktischen Anwendungen der Fiedlerschen Theorie für die Erklärung des Kunstwerkes nicht sehr weit führen. Immerhin hat die Fiedlersche Auffassung auch auf Erklärungsversuche von Kunstwerken stark gewirkt, selbst da, wo der Name Fiedlers nicht ausdrücklich genannt ist, wie z. B. in der Arbeit Kraemers über das Porträt[59]). „Die reale Natur da draußen ist somit dem Künstler, was die Erfahrung dem Denker, und wie sinnliche Eindrücke, denen der Geist nicht als denkender Geist entgegenkommt, für die Wissenschaft gar nicht vorhanden sind, so sind sie auch für die Natur verloren, wo die individuelle Phantasie ihnen nicht Farbe und Gestalt verleiht." Hier spürt man deutlich den indirekten Einfluß der Fiedlerschen Gedankengänge. Die Kunsttheorie Fiedlers ist öfters behandelt und recht verschieden interpretiert worden[60]). Aber die Frage, welche Fiedler-Auffassung die richtige sei, interessiert uns hier nicht. Uns kommt es nur auf

[57]) Rickert: Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. 2. Aufl. 1913, S. 40 ff.

[58]) Diese Trennung ist dann endgültig von Hugo Spitzer und Max Dessoir besiegelt worden.

[59]) Kraemer: Beitrag zum Problem der Porträtdarstellung. Dissertation Jena 1900, S. 23,

[60]) Konnerth: Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers 1909. Paret: Konrad Fiedler, Zeitschrift für Aesthetik, XVI, 3, 1922. Klose: Konrad Fiedler, Dissertation Berlin 1922.

die Fruchtbarkeit der Anregungen an, um die verschiedenen Möglichkeiten der Gesetze für die bildende Kunst gegeneinander abzuwägen und auf ein beschränktes Gebiet anzuwenden. Von diesem Gesichtspunkt aus hat Fiedler für uns folgende Bedeutung: Fiedler löst die Kunst aus dem Gebiet der Aesthetik, des a-theoretischen Gefühls, und nimmt das Erkenntnisvermögen für sie in Anspruch. So nähert er sich allerdings einer gefährlichen Identifizierung von Wissenschaft und Kunst, wenn er auch die logische Erkenntnis von der anschaulichen unterscheidet. Fiedlers Grundfrage lautet in Anlehnung an die Kritik der reinen Vernunft wörtlich so: „ob der Verstand eine Gesetzgebung in sich enthalte, die die künstlerische Gestaltung der Sinneswahrnehmungen notwendig mache?" Darauf die Antwort: „Das Problem des Kunstwerks kann nur der verstehen, der die sichtbare Natur als etwas durchaus Unfeststehendes, als etwas gar nicht im gewöhnlichen Sinne Reales anerkannt hat, gerade so wie das Problem des Erkennens nur von dem erfaßt werden kann, dem es klar geworden ist, daß nicht die Wirklichkeit der Dinge das Beharrende ist, sondern allein die Form, die das Wirkliche in uns annimmt[61]). Wir sehen hier ab von den allgemeinen Folgerungen der Fiedlerschen Theorie und stellen nur fest, daß Fiedler, obwohl er Kunstkenner war, zu seiner Kunstbetrachtung durch seine philosophische Weltanschauung geführt wurde, die einerseits eine erkenntnistheoretische war, andererseits von seinem positivistischen Zeitalter nicht ganz so entfernt, wie er wohl wünschte. Die Gesetzlichkeit, die er erstrebt, ist eine rein formale. Sie hat ihre großen Verdienste und läßt sich übrigens aus Fiedlers berechtigtem Kampf gegen die Aesthetik von oben (Hartmann) und die von unten (Fechner) erklären. Innerhalb dieser formalen Auffassung erstrebt Fiedler aber individuelle Gesetzmäßigkeit: „Keine Ausdrucksform hat einem Gesetz von außen zu gehorchen, auch gibt es kein allgemeines Gesetz für alle, kein höchstes, vor dem zuletzt sich auch die besondere Gesetzmäßigkeit der einzelnen Ausdrucksform rechtfertigen müßte[62])." Es würde eine individuelle Gesetzlichkeit zugegeben, aber — was Simmels Auffassung entgegengerichtet ist — auf rein formalem Gebiet, der gleichsam als allgemeines Gesetz der Erkenntnisvorgang des künstlerischen Schaffens und Betrachtens vorangeht.

Den entgegengesetzen Weg ist Wölfflin gegangen, er hat Gesetze seinem eigenen Stoffgebiet entnommen. Auch er kann die Fülle des Stoffes nur durch Formen meistern, auch er sucht Normen im Sinne von Ordnungsprinzipien und leistet insofern ein Stück philosophischer Arbeit auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft. Aber seine formale Leistung schuf Begriffe aus der Anschauung der bildenden Kunst heraus, er borgte nicht gleichsam inhaltlich von der Philosophie, sondern schuf allgemeine Typen auf dem Gebiet des optisch-künstlerischen Sehens. Ich erinnere an seine Beschränkung auf die Grundtypen von Renaissance und

[61]) Nachlaß, abgedruckt bei Konnerth, S. 163.

[62]) Fiedlers Werke, herausgeg. von Marbach II, 261 ff.

Barock, an seinen Fünf-Takt von polarentgegengesetzten Kategorien: das Lineare und das Malerische, Fläche und Tiefe, geschlossene Form und offene Form, Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit. Daß diese Leistung äußerst fruchtbar war, ein kulturwissenschaftliches Stoffgebiet mit Hilfe von Kategorien, die aus dem Stoff selbst gewonnen sind, zu meistern, beweisen die Anregungen, die Wölfflin über seinen Stoff hinaus verdankt worden sind. Das Verdienst der „kunstgeschichtlichen Grundbegriffe" liegt in der Methodik, die Wölfflin seiner Wissenschaft geschenkt hat. Daß solche Typen oder allgemeine Gesetze zwar Querschnitte, aber nicht letzte Aufschlüsse über das individuelle Kunstwerk geben, versteht sich von selbst, und hat Wölfflin oft genug versichert[63]). Wenn Wölfflin in den Sinn des einzelnen Werkes eindringen will, so muß er zu anderen Mitteln greifen, beispielsweise zu psychologischen. (Vergl. „Dürer" und „Klassische Kunst.")

Die Frage, die uns interessiert ,ist diese: Wie lassen sich die angezogenen Gesetzlichkeiten auf ein Stoffgebiet der bildenden Kunst anwenden, um Resultate für die philosophische Kunstbetrachtung zu gewinnen? Wir verdanken Simmel das Aufzeigen eines individuellen Gesetzes, welches das Kunstwerk als Zugang zum Absoluten betrachtet und die Beschäftigung der Philosophie mit der Kunst auf das Gebiet der Metaphysik hinüberspielt. Nicht ganz aus diesem Gebiet heraus, aber betonter in die Ebene der eigentlichen Struktur-Typologie führt der Gesichtspunkt der künstlerischen Weltanschauung. Dadurch, daß wir Typen herausgreifen, entfernen wir uns von der absoluten Einzigkeit des jeweiligen Individuellen und nähern uns allgemeinen Richtlinien für bestimmte Gruppen von Werken der bildenden Kunst. Beide Wege tendieren auf den Sinn des Kunstwerks, sie sehen diesen Sinn als Identität von Form und Inhalt.

Auf das Gebiet des Formalen führte uns die kritisch-philosophische Einstellung des Betrachters. Es handelte sich um philosophische Methodik anläßlich von Betrachtungen über bildende Kunst. Gleichfalls methodische Arbeit leistet Wölfflin, aber eine Methodik, die aus der Arbeit am Stoffe selbst erwächst. Wir wollen die gewonnenen Einstellungen zu dem Problem der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst als Arbeitshypothesen betrachten, die zum Erweis ihrer Fruchtbarkeit auf ein Stoffgebiet der bildenden Kunst anzuwenden sind. Die drei Gesichtspunkte lauten in der anzuwendenden Reihenfolge:

1. Allgemein-formale Betrachtungen:
   a) Methodisch-kategoriale Grundbegriffe der Stilanalyse;
   b) erkenntnistheoretische Prinzipien der anschaulichen Formen.
2. Charakterologien von weltanschaulichen Typen.
3. Metaphysik des individuellen Gesetzes.

[63]) Wölfflin: Ueber das Verstehen von Kunstwerken. Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd. 1. Leipzig, Seemann.

Die Kunstgeschichte wird von einer solchen Untersuchung, wie wir sie unternehmen wollen, kaum berührt. Für sie handelt es sich um historische Forschung, Stilanalyse und um eine Methodik, wie sie Riegl, Wölfflin, Frankl, Worringer und andere schon geleistet haben und noch leisten werden. Für die Kunstphilosophie aber ist die Einstellung eine andere, sie muß die Kunst von der Philosophie aus zur Kenntnis nehmen. Eine universale Disziplin fordert die Stellungnahme zu allen geistigen Gebilden. Natürlich kann es sich nicht darum handeln, Resultate, die philosophische Arbeit nicht erreicht hat oder überhaupt nicht erreicht, gleichsam abzuschieben und sich von der Kunst präsentieren zu lassen. Gewiß läßt sich eine Weltanschauung denken, die eine unüberbrückbare Kluft zwischen Philosophie und Kunst sieht, und sich von dieser beschenken läßt, da jene ihr doch nicht helfen kann. Die Kunstphilosophie verlöre mit solcher Einstellung das Recht auf Existenz.

Unsere Untersuchung kann sich nur auf ein kleines Teilgebiet der bildenden Kunst erstrecken. Wir wählen zu diesem Zwecke das Porträt.

Der individuell gestaltende Künstler steht einem Modell gegenüber, dessen Aeußeres etwas durchaus Einmaliges, eine gegebene Größe zu sein scheint. Indem der Bildnismaler sich bemühte, die Gegebenheiten des Modells in die räumliche und farbige Welt des Bildes zu übersetzen, hätten wir in ihm eine unfreie Abart der Gattung „Künstler" zu sehen. Der Porträtist ist aber nicht Sklave seines Modells, sondern formender Schöpfer, wie jeder Künstler. „. . . ich bin vielmehr überzeugt, kein Porträt kann etwas taugen, als wenn es der Maler im eigentlichsten Sinne erschafft[64])." Mit diesen Worten verteidigt Goethe die Souveränität des Porträtisten. Wie weit die Aufgabe des Bildnismalers von der einer bloßen Wiedergabe abweicht, wird am eindeutigsten erhellt an dem Unterschied zwischen Porträt und Photographie. Diesen Unterschied haben in ihren Ausführungen über das Porträt schon Simmel[65]), Waetzoldt[66]) und Kraemer[67]) eingehend erörtert, so daß hier nur das Resultat wiederholt zu werden braucht. Die photographische Platte gibt in getreuester Wiederholung die sämtlichen anschaulichen Daten wieder, die an dem Gegenstand sichtbar sind, ohne wesentliche Züge von unwesentlichen, Wichtiges von Unwichtigem zu scheiden. Der Künstler sieht es von vornherein gar nicht auf ein wörtliches Abschreiben ab, das ihn in eine höchst müßige und gefährliche Konkurrenz mit der Natur bringen würde, sondern er sucht durch Herausheben und Betonen wesentlicher Züge und durch ihre Einordnung in ein Bildganzes den Gehalt des Darzustellenden zu fassen.

Trotz der starken Note subjektiver Auffassung, die das Porträt erlaubt, wird es doch zu einer besonderen Gattung durch eine

[64]) Goethe: Der Sammler und die Seinigen.
[65]) Simmel: Rembrandt.
[66]) Waetzoldt: Die Kunst des Porträts, 1908.
[67]) Kraemer: Dissertation. Jena 1900. Beitrag zum Problem der Porträtdarstellung.

Einengung der Bewegungsfreiheit des Künstlers. Er kann nicht seine künstlerische Intuition an einem beliebigen Gegenstand realisieren, sondern er muß seine intuitive Fähigkeit auf die Erfassung seines Modells richten, das er in innerer Wahrheit darzustellen hat. Nicht nur der künstlerische Prozeß und das Kunstwerk kommen in Betracht, sondern auch das Modell, sofern es den Anlaß zur Gestaltung bot. Das Porträt ist mit unserer Erfahrungswelt durch das Modell, mit dem schöpferischen Apperzeptionsprozeß durch den Künstler, mit der Welt selbstgenugsamer Werte durch das Kunstwerk verbunden.

Wir kommen zu dem Problem unserer Untersuchung: Welche Bedeutung kann die Annahme eines individuellen Gesetzes für das Porträt haben? Das Kunstwerk war nach Simmels Auffassung gerade darum auf das individuelle Gesetz als Erklärungsprinzip angewiesen, weil nur die Verbindung von Gesetzlichkeit und Individualität die absolute Einmaligkeit als notwendig erweisen konnte. Wie verhält es sich nun aber mit dem Porträt? Haben wir es mit der Einmaligkeit des Modells zu tun? Dann handelt es sich um die menschlich-, nicht künstlerisch-individuelle Gesetzlichkeit. Oder haben wir es unabhängig von jedem Gegenstand mit der Gesetzmäßigkeit in der Malerei zu tun? Dann läßt sich nicht einsehen, warum das Porträt als Sonderproblem behandelt werden soll. Die vorläufige Lösung müßte so lauten: Zwar kommt die empirische Menschlichkeit des Modells nicht in Betracht, aber auch nicht ein Kunstwerk, das jeder ursprünglichen Gegebenheit fern wäre. Die Individualität des Modells wird vom Künstler erfaßt, vielleicht in einer Steigerung und Intensität, die das empirische Leben gar nicht bietet, die nur in latenter Möglichkeit vorhanden ist; und diesen individuellen Gehalt, zu dessen Erfassen die Begegnung des Künstlers mit seinem Modell erforderlich ist, realisiert die bildnerische Kraft des Künstlers im Kunstwerk. Damit haben wir vorläufig erst etwas sehr Allgemeines über die individuelle Gesetzlichkeit des Porträts sagen können. Denn diese kann sich, wenigstens nach der Formulierung Simmels, erst an dem einzelnen besonderen Porträt realisieren. Es wird sich zeigen, was für einen Wert eine auf das einzelne Faktum immer neu anzuwendende Bestimmung für uns haben kann.

Die geistige Begegnung zwischen dem Künstler und seinem Modell läßt sich am besten bei der Darstellung einer historischen Persönlichkeit erörtern. Wir besitzen in diesem Fall eine gewisse Kenntnis des Dargestellten. Bei Betrachtung des Porträts können wir uns daher fragen, was aus der dargestellten, was aus der künstlerischen Persönlichkeit erklärt werden kann, und ob das Kunstwerk etwa als die Summe dieser beiden Komponenten anzusehen ist oder einen Wert darstellt, der über diese Synthese hinausgeht.

Das Porträt verlangt in besonderem Maße den Ausgleich objektiver und subjektiver Forderungen. Das objektive Kunstwerk spricht sein Urteil über den subjektiven Verewigungsdrang des Künstlers sowohl als des Modells. Beide fallen in einer Person zusammen im Selbstporträt. In diesem ist die Spannung zwischen

Selbstbehauptung und künstlerischer Objektivität in den Künstler selbst verlegt. Eine Reihe von Selbstporträts kann daher am besten die Entwicklung des Künstlers, und in diesem die Gesetzlichkeit seines Schaffens zeigen. Endlich ist es wichtig, an einem Porträt, dessen Modell uns unabhängig von seiner Verewigung im Kunstwerk nicht interessieren würde, zu untersuchen, mit welchem Reichtum seiner eigenen Person der Künstler den Gegenstand beschenkt, wie der Künstler im anderen sich selbst darstellt, wie das Kunstwerk zu gesetzhaftem Sein wird. Wir werden daher in diesem zweiten speziellen Teil der Untersuchung zuerst das Porträt einer historischen Persönlichkeit, des Giuliano Medici von Botticelli, dann eine Reihe von Dürerschen Selbstporträts und schließlich Lionardos Mona Lisa betrachten. Jedesmal wird nach Darstellung des Kunstwerks und des Sonderproblems der Gang der Untersuchung der sein, daß der Reihe nach die drei Arbeitshypothesen, die sich aus dem Abschnitt I, 4 des theoretischen Teils ergeben hatten, als Kriterien ästhetischer Gesetzlichkeit benutzt werden.

Wir wollen das in zwei Fassungen in Berlin und Bergamo befindliche Porträt des Giuliano Medici benutzen, um uns klar zu machen, was der Künstler von seinem Eigenen dem Porträt gibt, was von dem Gegebenen zur Geltung kommt, und wie sich schließlich die Eigenart des Porträtierten und die Eigenart des Künstlers zum einzigartigen Kunstwerk verschmelzen.

Bei einem Porträt des Medici durch Botticelli ist es von vornherein ausgeschlossen, daß der Künstler das Modell nur als Anregung zu freier Schöpfung, als Gegenstand seiner künstlerisch anschaulichen Interpretationen benutzt. Der Umstand, daß das Porträt nach Giulianos Ermordung gemacht und von Botticelli wahrscheinlich nach einer Totenmaske angefertigt wurde, beweist den Willen des Künstlers, wenig von den Gegebenheiten abzuweichen. Eine nachträgliche starke Idealisierung des Toten, im Sinne des Simonetta-Kultes etwa, hätte wohl kaum dem realistischen Selbstgefühl Lorenzos de Medici entsprochen.

Wenn Giuliano auch an Bedeutung und vielleicht an gefährlichen Anlagen seinem Bruder Lorenzo nachstand, so werden doch die Familieneigenschaften der Medici auch von Giuliano bezeugt. Sein Bild gewinnt an persönlichen Farben durch seine phantastische Liebe zu Pracht und Ritterwesen, für die sein berühmtes Turnier Zeugnis ablegt, und durch jenen zarten Kult, den er, und mit ihm Florenz, das ihn liebte, mit der schönen Simonetta trieb. Giulianos Vertrauter Polizian schildert ihn uns am Ende seiner „Coniuratio Pactiana": „Er war groß, schön und kräftig, hatte lebendige dunkle Augen, dunkle, aber kräftige Gesichtsfarbe, schwarzes, im Nacken herabfallendes Haar[68])." Seine Schönheit ist vielleicht nur auf Rechnung der Schilderung des Freundes zu setzen. Wir wissen, daß Lorenzo nicht schön war. Die Familienzüge können wir uns annähernd rekonstruieren nach der Stuckbüste des Lorenzo im Kaiser-Friedrich-Museum, die zwar dessen Häßlichkeit in geradezu brutaler

[68]) Abgedruckt bei Reumont: Lorenzo di Medici, il Magnifico. 2 Bde. Leipzig 1874.

Weise zeigt, aber in der zweimal gebogenen Nase, der vorgeschobenen Unterlippe und dem vorstoßenden Kinn mit den Porträts des Cosimo, Piero und Giuliano übereinstimmt, die wir auf Botticellis „Anbetung der Könige" finden. Diese Eigentümlichkeit wird also Giulianos Gesicht sicher gezeigt haben. Außer dem Porträt Botticellis in Berlin und Bergamo und auf der Anbetung der Könige besitzen wir ein zweites Bild Giulianos in der Tonbüste von Verroccio. Verroccios Skulpturen und Malereien zeichnen sich durch goldschmiedhafte Betonung und Ziselierung aller Einzelheiten aus, die dem Bronzearbeiter im Blute lag. Wir sind kaum geneigt, den Porträts des Künstlers allzu großes Abweichen vom Gegenstand dem künstlerischen Eigenwert zuliebe zuzuschreiben und setzen die großartige Umdeutung des Colleoni eher auf Rechnung von Verroccios genialem Schüler Lionardo. Die Bronzebüste des Giuliano zeigt die erwähnten Familienzüge und stimmt auch in der Breite der unteren Gesichtspartie mit der Stuckbüste des Lorenzo im Kaiser-Friedrich-Museum überein. Verroccio zeigt uns einen Menschen, dessen Haltung sehr viel eher herausfordernd als vornehm ist. Jede Andeutung von geistigen Zügen fehlt. Dagegen sehen wir die Sinnlichkeit des Medici gemischt mit einer gewissen Rohheit. Alle Linien gehen ins Breite und Ausladende. Brust und Kopf sind en face gegeben, der Kopf gegen die Brust etwas seitwärts gerichtet. Die in der Mitte gescheitelten Locken verbreitern das Gesicht noch nach beiden Seiten. Kinn und Mund, die fleischige Nase und die etwas aufgeworfenen Backen unterstreichen diesen Ausdruck der Breite, an dem auch die gewölbte, von den in die Nasenwurzel einlaufenden dicken Brauen begrenzte Stirn nichts ändert. Einen gewissen Eindruck der Breite macht gleichfalls der im Profil gesehene Porträtkopf Giulianos in der Anbetung Botticellis; man vergleiche die Kinn- und Wangenpartie, Lippen und Nasenflügel. Aber das Herausfordernde der Verrochiobüste mit ihren weitaufgerissenen Augen ist bei Botticelli nicht vorhanden. (Giuliano macht im Gegenteil den Eindruck der Vornehmheit, im Versunkensein in sich selbst und in absoluter Interesselosigkeit für die heilige Handlung sowohl als für die Umgebung, wofür bezeichnend die geschlossenen Augen sind.) Trotz gänzlich verschiedener Auffassung haben der Giuliano auf der Anbetung und der des Verroccio immerhin die ausladenden Proportionen gemeinsam, die auf dem Porträt in Berlin und Bergamo fehlen. Das Berliner Bild (das Porträt in Bergamo ist entweder das ursprüngliche Original oder eine andere Fassung) zeigt einen ganz anderen Menschen als die Büste Verroccios. Die in Nase, Unterlippe und Kinn kenntlichen Familienzüge sind zwar auch vorhanden, scheinen aber lediglich der formalen Vollendung des Bildes zu dienen. Das Porträt schneidet (wie meist in der italienischen Frührenaissance) unterhalb der Brust ab, ohne die Hände zu geben, und zwar auf dem Berliner Bild früher als auf dem in Bergamo. Wir sehen die Büste in Dreiviertelansicht, den gegen die Brust leicht nach links gewandten Kopf im Profil. Diese leise Abwendung des Kopfes zugleich mit dem ebenso leichten Zurücklehnen des ganzen Körpers

geben dem Porträt von vornherein eine gewisse Zurückhaltung. Ein einheitlicher Kontur geht vom Anfang der Schulter links vorne an der Haargrenze entlang über die gebogene Nase ins auffällig vorstoßende Kinn herab. Die starke Halseinbuchtung unterbricht die Linie und unterstreicht damit die scharfe Binnen-Zeichnung des Gesichtes. Wie parallele Richtungen zur absteigenden Linie des Nasenrückens und seiner Fortsetzung im rechten Kinnrande wirken der rechte Kontur des Gewandes, die parallelen Gewandfalten und die Pelzstreifen. Diese Hauptrichtung des Bildes, die Diagonallinien von oben links nach unten rechts, oder auch von unten nach oben gesehen, wird ausgeglichen durch die Gegenrichtung der seitlich schrägen Diagonale von links vorn nach rechts hinten, die man von der linken zur rechten Schulter ziehen kann und von der Ausbuchtung der Haare links zum Lockenbüschel an der rechten Seite. War die Zurückhaltung des menschlichen Ausdrucks durch die Körperhaltung gegeben, so wird die formale Geschlossenheit des Bildes durch die Eindeutigkeit dieser beiden Richtungen erreicht. Die Augenlider sind gesenkt wie auf der Anbetung, der durch die schmale Lidöffnung nach unten gerichtete Blick läßt uns die Distanz des Florentiner Adligen fühlen, ebenso wie die etwas verächtliche scharfe Falte, die sich vom Nasenflügel am Mund vorbeizieht. Der auffallend spitze Winkel zwischen Nasenflügel und Nasenrücken findet sich wieder in dem Mundwinkel, zwischen den stark geschwungenen Lippenrändern. Die Farben können nur nach dem Berliner Bilde angegeben werden. Das starke mittelhelle Blaugrün des Hintergrundes bildet einen wirksamen Kontrast zu dem stumpfen Schwarz des reichen lockigen Haares, der gelbbräunlichen Gesichtsfarbe und dem satten Weinrot des Gewandes. Das Bild in Bergamo ist durch einen Fensterausschnitt gelichtet, der Kopf und Hals noch einmal in einen besonderen Rahmen faßt, ähnlich wie auf dem Berliner Damenbildnis Botticellis.

Es wäre nun festzustellen, was — ganz abgesehen von dem Eigenwert des Kunstwerks als solchem — an Eigenart der dargestellten Persönlichkeit dem Medici und was Botticelli gehört. Sicher sind die Biegungen der Nase, die vorgeschobene Oberlippe und das vorstoßende Kinn auf Rechnung des Modells zu setzen. Daß die Nase so schmal, die Kinnlinie so hager und die Wange so eingefallen ist im Gegensatz zur Büste des Verroccio und auch zum Giuliano auf der Anbetung, läßt sich auf den Anblick des Toten zurückführen. Aber wenn auch die Hagerkeit und die Schärfe der Linien um Mund und Nase erklärt ist, sind doch diese Gegebenheiten ebenso wie die Familienmerkmale nicht nur formal und inhaltlich dem Bilde einverleibt, von außen bedingt oder mitbedingt ist doch diese Strenge der eigentliche Keim des Bildes. Wir können uns denken, daß Botticelli beim Anblick des Toten von diesem Zug beeindruckt wurde. Zu den Gegebenheiten des Modells ist wohl auch die Ausarbeitung der unteren Gesichtshälfte zu rechnen. Auch die fast finstere Energie des Ausdrucks scheint dem Giuliano zu gehören, denn Botticellis männliche Gestalten pflegen sich sonst durch eine gewisse feminine Weichheit und einen

leisen Zug der Sentimentalität auszuzeichnen[69]). Wir haben also hier das Beispiel einer großen, von außen gegebenen Bestimmtheit, die der Künstler nirgends verletzt und doch dem freien einheitlichen Kunstwerk einordnet. Botticellis Persönlichkeit lebt sich aus in der über seine Zeit hinausgehenden Großartigkeit der einheitlichen Linienführung, in der Schärfe der Zeichnung, in der Freude an geschwungenen Linien (man vergleiche z. B. die Nasenflügel oder den Schwung des Gewandes vom Hals oben nach hinten hinunter.) Haben wir es also in allen Zügen des Giuliano mit historischen Gegebenheiten zu tun, denen Botticelli von seinem Eigenen nur die Besonderheit seiner Linienführung zu schenken brauchte? Wir könnten dies fast annehmen, da sich so vieles über Familieneigenarten, persönliche Eigenschaften und die Besonderheit der Todeszüge sagen ließ. Weiter sahen wir, daß Botticelli sogar von dem ihm eigenen zarten Typus abwich, zugunsten der herrischen Männlichkeit des Modells. Aber wir vergessen, daß die physischen und geistigen Gegebenheiten des Porträtierten sich nicht immer und überall in anschaulicher Einheit darboten, daß sie erraten, verstanden, vielleicht auch zusammengezwungen werden wollten. Was der Lebende niemals in solcher Deutlichkeit gezeigt haben mag, deuteten vielleicht die Todeszüge an. Und Botticelli begriff und schuf die so gesehene Einheit. — Ist es doch das Besondere dieses Bildes, daß wir in ihm den florentinischen Adligen erkennen, daß wir aber auch nicht minder deutlich einen Botticelli sehen. Und dies nicht, weil sich Einzelheiten der Linienführung in analytischer Methode auf anderen Bildern Botticellis nachweisen lassen, was gewiß der Fall ist, sondern weil wir die Art Botticellis erkennen. Es soll nun aber abgesehen werden von der Gesetzmäßigkeit, die wir etwa im Wesen des Medici oder im Schaffen Botticellis sehen wollen. Wir haben jetzt nur nach der besonderen Gesetzlichkeit zu fragen, die man dem Kunstwerke als solchem zugestehen könnte.

Wir wollen versuchen die drei Gesichtspunkte oder Arbeitshypothesen, die sich aus Abschnitt I, 4 ergaben, an dem Porträt Botticellis durchzuprüfen. Wir wollen fragen, was wir mit der formalen Betrachtungsweise und zwar zuerst mit den methodischen Begriffen der Stilanalyse über das Bild aussagen können. Da wäre — um uns an die Termini technici Wölfflins zu halten — dem Bilde mit schöner Klarheit des Schulbeispiels alles das zuzuschreiben, was die romanische Kunst gegenüber der germanischen besitzt. Das Lineare gehört wohl, abgesehen von dem Italienischen und Renaissancemäßigen, in besonderem Maße zu Botticellis Stil. Ferner kann man dem Bilde die Betonung des Flächenhaften gegenüber der Behandlung der Bildtiefe zugestehen. Der Hintergrund, auch mit Fensteröffnung, will nichts als rahmende Fläche sein. Auch die geschlossene Form findet sich mit besonderer Klarheit in unserem Bilde. Sie zeigt sich in der Führung des Konturs oder läßt sich auf die Formel der beiden Gegenrichtungen bringen. Die Einheit

[69]) Vgl. Botticellis Sebastian und Johannes in Berlin oder den Moses der Sixtinischen Fresken.

gegenüber der Vielheit sollte schon im Einzelporträt an sich ohne weitere Darstellung des Raumes gegeben sein. Aber selbst bei so engem Abschluß könnte etwa die Gewand- oder Haarbehandlung, Körperhaltung oder Auseinanderfallen der Gesichtszüge, große Lebhaftigkeit des Ausdrucks sich Wölfflins Kategorie der Vielheit nähern, Möglichkeiten, die auf dem Porträt Botticellis nicht in Betracht kommen; so mag denn die absolute Einheit des Bildes noch einmal betont werden. Wir haben hier den Fall vollkommener Adäquatheit der angezogenen Anschauungsformen und brauchen zu keiner die Regel bestätigenden Ausnahme zu greifen. Was ist nun mit allem diesem über das Bild ausgesagt? Wir können annehmen, daß es typisch italienisch ist, daß es der Renaissance, und, wenn wir eine gewisse Eckigkeit, Schärfe und Härte der Zeichnung in Betracht ziehen, sogar, daß es der Frührenaissance angehört. Damit sind gewisse allgemeine Maßstäbe für Bilder einer gewissen Epoche gegeben. Ueber die Einzigkeit des Bildes selbst, seine Unterscheidung von anderen Renaissanceporträts ist nichts gesagt, es sei denn, man nehme, was immerhin möglich ist, die besondere Prägnanz der zutreffenden Kategorien als Charakteristikum. Aber das macht nicht eigentlich die Schöpferkraft des Künstlers oder die Einzigkeit des Kunstwerks aus, daß allgemeine Ordnungsprinzipien auch auf sie anzuwenden sind. Unbeachtet der wissenschaftlichen Nützlichkeit solcher Ordnungsprinzipien weisen sie uns darauf hin, daß andere Wertmesser gesucht werden müssen, um in den eigentlichen Gehalt des Kunstwerks einzudringen.

Wie weit führt in den Gehalt des Kunstwerks die erkenntnistheoretische Prinzipienfrage? Ueberlegen wir, wie die Problemstellung anzuwenden ist. Es handelt sich um die Frage nach der Gesetzmäßigkeit des Verstandes, „die die künstlerische Gestaltung der Sinneswahrnehmungen notwendig mache." Wird die sichtbare Natur im erkenntnistheoretischen Sinne Fiedlers als etwas „Unfeststehendes, gar nicht im gewöhnlichen Sinne Reales" erkannt, so wäre es in unserem Falle Aufgabe des Porträtisten, das Chaos der sinnlichen Wahrnehmung durch anschauliche Formen zu ordnen, sowie der gleichen Denkrichtung zufolge der Mensch die sinnlichen Daten mit Hilfe der Kategorien formt. Der Künstler hätte also eine doppelte Aufgabe: Einmal sieht er den darzustellenden Menschen wie jeder andere auch, d. h. er formt die einzelnen wahrgenommenen Züge zu einem ihm verständlichen Ausdruck; dann aber schafft er die immer wechselnden Ausdrucksweisen, die verschiedenen Möglichkeiten, in denen sich ein und derselbe Mensch darstellt, die verschiedenen Gesichter desselben Menschen zu einer Einheit, die alle Möglichkeiten latent in sich enthält und doch intensiver als sie alle den eigentlichen Kern erfaßt. Interpretieren wir die anschaulich künstlerische Gesetzgebung des Verstandes so (und es handelt sich in dieser Arbeit um die jeweilig fruchtbarste Interpretation), so stoßen wir damit auf die bekannte Ansicht, der Künstler male den Dargestellten ähnlicher, als er sich selbst sei oder „in seiner guten Stunde". Vielleicht rühren wir hiermit wirklich an das schöpferische Geheimnis des Porträtisten. „Der Künstler", sagt

Jacob Burckhardt, „erriet die entscheidenden Formen, befreite sie von dem Kleinen und Zufälligen, und brachte durch diese Befreiung den Eindruck der guten Stunde hervor[70])." In den Worten Burckhardts von der erratenden und befreienden Tätigkeit des Künstlers liegt das Gegengewicht zur logischen Herausarbeitung von Begriff und Gesetz. Betrachten wir Botticellis Porträt unter den dargestellten Gesichtspunkten, so wird sich zugeben lassen, daß der Medici vielleicht niemals so ausgesehen hat, daß es hundert andere Eindrücke waren, die seine Zeitgenossen von seiner Art und Gestalt hatten, und daß doch das Porträt Botticellis sie alle mitenthält und darüber hinaus das Wesen des Dargestellten zum Ausdruck bringt, sei es auch das Wesen, wie es nur hätte sein können oder sein sollen. Damit ist gesagt, was für das große Kunstwerk Selbstverständlichkeit ist, und so auch für diesen Sonderfall gilt. Wir haben die Tatsache, daß der Künstler den wesentlichen Kern des Modells aus den physisch oft nur andeutungsweise gegebenen Zügen erät, schon in unserer allgemeinen Betrachtung über das Porträt erörtert. Wenn uns jetzt die erkenntnistheoretische Betrachtungsweise dasselbe Resultat bringt, so liefert sie uns eben nur eine nachträgliche Erklärungsmöglichkeit für eine bekannte Tatsache. Der beste Beweis, daß die angezogene Betrachtungsweise eine nur formale sein kann, liegt darin, daß sie einen Satz bestätigt, der schlechthin für alle großen Porträts gilt, ohne die Besonderheit der Anwendung für dieses einmalige Kunstwerk zu erklären. Gewiß, jedes bedeutende Porträt wird in irgendeiner Beziehung den Porträtierten übertreffen. Damit ist die individuell-einmalige Notwendigkeit oder Gesetzlichkeit des gegebenen Kunstwerks noch nicht eindeutig bezeichnet. Sollte es so sein, daß das Wesen des Kunstwerks mit anderen Fähigkeiten seelischer oder intuitiver Art erfaßt sein muß, bevor von dem Gesetz anschaulicher Verstandesformung gleichsam nachträglich die Rede sein kann?

Wie jede Philosophie, wenn auch in größerem oder geringerem Maße, einerseits auf einer bestimmten Weltanschauung fußt, andererseits eine bestimmte Weltanschauung formt, so auch jedes Kunstwerk. Aber dieser weltanschauliche Gehalt des Kunstwerks ist schwer einheitlich zu formulieren, wenn man nicht etwa z. B. sich mit der Weltauffassung der Renaissance oder der Gotik, bzw. Scholastik zufriedengeben will. Benutzen wir Nohls Typologie, so würde das Porträt Botticellis den Typ des Dualismus oder personalen Idealismus vertreten. Der Mensch ist als Hauptsache in Gleichgültigkeit gegen Umwelt und Natur dargestellt, die Vertikale herrscht vor, die dem Blick die Annäherung erschwert, auch die Farben schließen die Objekte nicht in das Leben der Persönlichkeit ein, und dergleichen Merkmale mehr. Aber damit haben wir wenig oder nichts gewonnen. Wir kommen dem Kunstwerk mit dieser Formel nicht näher. Schließlich sind weltanschauliche Inhalte, soweit sie analysiert und formuliert werden, doch philosophischer Natur, und es ist leichter von der Weltanschauung des Künstlers

[70]) Burckhardt: Das Porträt in der italienischen Kunst. Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien. Basel 1898.

zu sprechen und dann, gleichsam auf dem Wege der Uebersetzung, die Worte den Formen des Kunstwerks anzugleichen. Ein solcher Weg, der sich zugleich auf schriftliche Dokumente stützt, ist zwar nicht der einzige, denn das Kunstwerk kann unabhängig vom Künstler betrachtet werden, aber dieser Weg, den wir bei der Behandlung der folgenden Porträts werden einschlagen können, schützt zum mindesten vor der Gefahr, die reine Anschauung mit unserem Zeitgefühl zu durchtränken und zu interpretieren. Nichts hindert uns, anzunehmen, daß Botticelli mit den Anschauungen der philosophischen Akademie der Medici in einer bestimmten Zeit übereinstimmte. Dies bringt uns dem Bilde gewiß nicht näher; auch nicht Botticellis religiöse Erschütterung am Ende seines Lebens nach dem Savonarola-Erlebnis, noch seine leise gotisierende Neigung, die sich besonders in den Dante-Illustrationen findet. Dies alles erschließt uns den Gehalt des Bildes nicht, es sei denn, man sage, Botticelli habe in diesem Bilde den Medici mit Augen angesehen, die denen Dantes nicht ganz fremd waren. Zum Typus des Bildes ließe sich am ehesten noch bemerken, daß es den Vornehmen der Renaissancezeit in einem gewissen Vollkommenheitsgrade repräsentiert, ein Urteil, das man für die Hochrenaissance ebenso gut über Porträts des Franciabigio etwa fällen könnte.

Die kategorialen Versuche der Stilanalyse ordnen das Bild in diejenige Gruppe von Kunstwerken, mit denen es in engem historischem und nationalem Zusammenhange steht. Damit ist die wissenschaftliche Notwendigkeit dieser Betrachtung erbracht; es bleibt aber der ungelöste Rest des individuellen Gehaltes des einmaligen Kunstwerkes. Die erkenntnistheoretische Betrachtungsweise — allerdings in gewisser Umbiegung, wie sie für die Betrachtung gerade des Porträts erforderlich war — wies uns auf gewisse Tatsachen hin, die uns zwar schon vorher genügend bekannt waren, aber durch die Analogie zur erkenntnistheoretischen Denkweise eine Art nachträglicher Erklärung fanden. Die weltanschaulich-typische Denkweise, die am ehesten dem Allgemeinen wie dem Individuellen gleichsam als Mittler dienen sollte, konnte in dem Sonderfall des Botticellischen Porträts keine großen Dienste leisten.

Es bleibt die Frage übrig, wo nun in diesem bestimmten Fall der Ansatzpunkt für Simmels Ueberlegungen individueller künstlerischer Gesetzmäßigkeit gegeben ist. Hier zeigt sich die große Schwierigkeit, Simmels Forderungen aus seinem Werk herauszulösen und als Maßstab an irgendein Stoffgebiet anzulegen. Die metaphysische Betrachtung, die Simmel dem Kunstwerk als dem Zugang zum Absoluten, der Offenbarung transzendenter Werte widmet, besitzt die Ueberzeugungskraft wahrheitsgetreuer Adäquatheit. Aber herausgerissen aus ihrem Zusammenhang, aus diesen Exkursen anhand eines Kunstwerks, in die Hände eines weniger kundigen Denkers zu freiem Gebrauche gelegt, werden solche Maßstäbe gefährlich. Sicher hat das Porträt des Medici eine gewisse Unnahbarkeit in sich, aber dürfen wir Simmels schöne Deutung von der Unterdrückung des individuell Sterblichen im ewigen Typus als individuelles Gesetz dieses Kunstwerks postu-

lieren? Gilt es doch bei Simmel für den größten Teil aller italienischen Renaissance-Porträts, so daß wir wiederum nur bis zu den Grenzen dieser gegebenen Einmaligkeit gelangt wären. Gerade auf das Porträt ließe sich Simmels Deutung des individuellen Gesetzes auf ethischem Boden übertragen, die Idee als Konzeption persönlicher Vollendung. Damit ist aber nichts anderes gesagt, als was wir schon in dem Problem der überraschenden inneren Aehnlichkeit faßten. Und auch jene Wahrheit, die das Kunstwerk im Gegensatz zum Lebensprozeß „immer am Ziel" sieht, würde, als Gesetz angewandt, zur unfruchtbaren Formel erstarren. Wir dürfen uns nicht, wenn es sich in wissenschaftlicher Beziehung um die Gesetzmäßigkeit des Kunstwerks handelt, von diesem gleichsam befruchten lassen, und die so angeregten Gedankengänge auf anderem als anschaulichem Gebiet weiterspinnen, wenn es auch vom metaphysischen Gesichtspunkt aus erlaubt sein mag, das Kunstwerk als die geeignetste Repräsentation transzendenter Werte anzusehen. Es bleibt uns noch, die Gesetzlichkeit in der Unvermeidlichkeit des So-Seins zu sehen; und wirklich scheint das besprochene Porträt diese Forderung zu erfüllen. So läßt sich denn jener letzte individuelle Gehalt, der als ungelöster Rest unserer Betrachtung übrigbleibt, als individuelles Gesetz formulieren. Es sei an den Begriff des Totums, des Ganzen vor den Teilen erinnert, der in der modernen Logik seine Formulierung in der Funktion fand. Aber es läßt sich keine Reihenbildung aller möglichen Porträts vorstellen, in welcher die wesentliche Aehnlichkeit als allgemeines Gesetz diente, und jedes besondere Porträt durch seine Stellung als Reihenglied funktional seine individuelle Gesetzlichkeit erwiese. Gewiß hat der Begriff individueller Gesetzlichkeit in der kunstphilosophischen Betrachtung einen sehr berechtigten Platz. Nur darf nicht vergessen werden, daß der Begriff hier ein Letztes, nicht weiter zu Bestimmendes umfaßt.

Gerade das Bemühen, an moderne Versuche um logisch begriffliche Erfassung des Einmaligen anzuknüpfen zeigt uns, wie eng die Grenze ist, die die Kunst allem begrifflichen Erfassen setzt. Wir können mit Begriffen — und seien es noch so differenzierte Individualbegriffe — immer nur den Ort bestimmen, bis zu welchem Erklärungsversuche möglich sind. Daß gewisse Erklärungen auf das Kunstwerk angewendet werden können, mag für den Kunstkenner günstig sein und ist für den philosophischen Betrachter erforderlich, um sich über das Verhältnis der Philosophie zur Kunst klar zu werden. Daß aber der eigenste Kern des Kunstwerks nicht mehr begrifflich erfaßt werden kann, spricht für die Autonomie der Kunst, die sich keiner anderen Sprache fügt, als der ihrer besonderen Kunstart, sei es die der bildenden Kunst, der Musik oder der Dichtung.

Wenn also alle begrifflichen Versuche und alle Bemühungen, sie in die Sprache der Kunst zu übertragen, nur bis zur Bezeichnung der letzten Grenze begrifflicher Erkenntnis führen, was soll uns dann Simmels individuelles Gesetz für die Kunst bedeuten? Wir glauben, daß es sich bei Simmels Forderung um ein Postulat im

Sinne der regulativen Ideen Kants handelt. Es soll einmal versucht werden, den Begriff der Notwendigkeit mit den differenziertesten Individualbegriffen, statt nur mit Allgemeinbegriffen zu verbinden, so daß das philosophische Denken bis zur letzten möglichen Grenze vordringen kann. Dann aber soll die Anerkennung eines gesetzlich Individuellen dazu dienen, auf die Transzendenz metaphysischer Werte gegenüber allen rein wissenschaftlichen Bemühungen hinzuweisen.

Wir wollen versuchen unseren Gedankengang an zwei anderen Porträtgattungen durchzuprüfen, um zu sehen, ob unser Resultat allgemeinere Anwendungsmöglichkeit, wenigstens in den Grenzen unseres Stoffgebiets, erweisen kann.

Das Kunstwerk soll zu uns sprechen, als unantastbarer Ausdruck seiner Eigengesetzlichkeit soll es sich uns offenbaren, ohne genetischer Hinweise auf seine Entstehung und auf die Gesetzlichkeit seines Schöpfers zu bedürfen; denn das Werk löst sich aus der Kontinuität des künstlerischen Lebensprozesses selbstherrlich heraus, es stellt sich — um mit Simmel zu reden — dem Leben gegenüber. Diese Auffassung ist gewiß berechtigt und als Repräsentation der absoluten Einmaligkeit des Kunstwerks neben die des Kunsthistorikers zu stellen, der die Geschichte des Künstlers anhand der Kunstwerke, die der Kunstwerke verfolgt, indem er sie mit anderen vergleicht. Wenn nun in diesem Versuch, bei Betrachtung des Porträts, das Kunstwerk in Beziehung gestellt wird zu seinem Schöpfer und sogar zu seinem Gegenstand, so geschieht dies nicht aus historischen Beweggründen. Sondern, da das Sonderproblem des Porträts darin liegt, daß nicht ein Mensch, sondern ein bestimmter Mensch dargestellt ist, daß ein mit allen seinen Gegebenheiten bestimmter Mensch in den schöpferischen Blickpunkt des Künstlers tritt, und daß sein vom Künstler geformtes So-Sein in ein Kunstwerk einmündet; da dieses Einmünden und Verschmelzen zweier Bedingtheiten in ein drittes, das objektive Kunstwerk, das Wesen des Porträts ausmacht, so ist es erforderlich, die Vorstufen des Endresultats zu verfolgen, um in der Art der Verschmelzung die individuelle Gesetzlichkeit des Porträts als Kunstwerk zu finden.

Die zwei Faktoren, das Modell und der Künstler, fallen im Selbstporträt zusammen in der Person des Künstlers. Wäre damit die Identität von Gegenstand und Schöpfer ausgesagt, so würde das Problem ein ganz anderes werden. Aber von dem Künstler wird sein eigenes physisches Aussehen als neutrale Gegebenheit im schöpferischen Prozeß erst gestaltet. Und nur dadurch verengt sich unser Problem, daß im Selbstporträt der Verewigungsdrang des Modells mit dem des Künstlers zusammenfällt, wodurch uns erlaubt wird, die Reihe der Selbstporträts eines Künstlers als seine Lebensgechichte aufzufassen. Wohlbemerkt ist aber diese Biographie als Dichtung und Wahrheit anzusehen, und wenn das Kunstwerk uns zum Ausdruck einer individuellen Gesetzlichkeit wird, so mag eine Reihe von Selbstporträts das individuelle Gesetz des Künstlers als sein Schicksal uns enthüllen, vorausgesetzt, daß wir nicht darauf bestehen, zu erkennen, wie die Dinge wirklich waren, sondern wie

sie in den Augen des Künstlers waren, wie sie von ihnen aus sein sollten.

Wir wollen uns eine Reihe Dürerscher Selbstporträts vergegenwärtigen. Zur Untersuchung des individuellen Gesetzes soll uns das Münchener Bild dienen. Im Sinne der Biographie sollen einige Zeichnungen und das Porträt in Madrid herangezogen werden.

Ueber den Menschen Dürer Bekanntes zu wiederholen, ist überflüssig. Es ist auch nicht nötig, die angezogenen Bilder so eingehend zu analysieren, wie dies Botticellis Medici verlangte, da wir auf die Analysen Wölfflins zurückgreifen können[71]). Es ist nicht bedeutungslos, daß die erste Zeichnung, die wir von Dürer besitzen, der Versuch des Dreizehnjährigen, ein Selbstbildnis ist. Vielleicht, daß dem Knaben Andere nicht so geduldig gesessen hätten, wie dem auch sei, in ungewöhnlich frühem Alter machte Dürer sich selbst zum Objekt seiner Tätigkeit. Bis auf den unnatürlichen Blick der Augen zeigt diese frühe Zeichnung schon das Individuelle mit „merkwürdiger Bestimmtheit", wie Wölfflin hervorhebt. Das undatierte Erlanger Blatt wird von Wölfflin in die Mitte der Wanderjahre gesetzt, würde uns also den Einundzwanzigjährigen zeigen. Der auffallend sinnliche geschwungene Mund, die gebogene Nase sind hier, wie auf der Zeichnung des Knaben vorhanden und finden sich auf den beiden großen Porträts wieder. Dagegen scheint die Erlanger Zeichnung die Impression des Augenblicks in dem halbmürrischen, halb gespannten Aussehen zu betonen, ein Ausdruck, der den anderen Selbstporträts fremd ist. Die beiden Zeichnungen wurden vorausgeschickt, um die ersten anschaulichen Dokumente von Dürers Beschäftigung mit sich selbst nicht außer acht zu lassen. Auch das große Porträt in Madrid soll nur als Dokument in der Reihe der Selbstzeugnisse betrachtet werden. Wölfflin hebt die festliche Wirkung hervor, auf die das Bild eingestellt ist. Die manierierte Art des gelockten Haares und der fast übertrieben prächtigen Kleidung weisen auf die „Schaustellung" hin. Die Hände sind fest zusammengeschlossen, der Gesichtsausdruck von ruhiger Selbstbewußtheit. Der italienische Einfluß zeigt sich in der Gestalt im Dreiviertel-Profil, die mit den vorn auf die Balustrade gelegten Händen abschließt, und in der Art des Hintergrundes. Wölfflin sieht in diesem Bilde den Künstler, der die Apokalypse veröffentlichte, und spricht ihm trotz des italienischen Einflusses die größte Zuverlässigkeit zu. Unter den Porträts Dürers kommt dem Münchener die größte Geschlossenheit und Einheit im Sinne des absoluten Kunstwerks zu. Dies ist der Grund, warum dieses so sehr idealisierte, und, wenn man will, abweichende Bildnis Dürers, dieses „Sonntagsbildnis" von uns auf seine individuelle Gesetzlichkeit hin untersucht werden soll. Wir geben zuerst die Analyse Wölfflins vollständig wieder, da wir der Meinung sind, daß sie nicht übertroffen werden kann. Wölfflin bestimmt das falsch datierte Bild als das des 36jährigen und fährt fort[72]): „Das Bild beherrscht unsere

[71]) Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers. 4. Aufl. München 1920, Bruckmann.

[72]) Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers. S. 153/154.

Vorstellung von Dürer durchaus, das edle Gesicht mit den langfallenden Locken, der große Ernst der weitgeöffneten, ruhig blickenden Augen, die denkerhafte Stirn und die Fülle sinnlicher Empfindung in dem lebhaft geschwungenen vollen Mund. Trotzdem hat man immer gefunden, daß dem Kopf das überzeugend individuelle Gepräge fehle — — —. Er malt sich nicht, wie er war, sondern wie er sein wollte. Die großen Augen hat er nicht gehabt, die seinigen waren kleingeschlitzt, sie lagen flach und die Brauen gingen in hohem Bogen darüber hin. Hier ist alles im Sinne des Bedeutenden umgebildet. — — —

Und nun wirkt sehr stark die Einstellung des Kopfes in die reine Vertikale mit reiner Frontansicht. Die Haare, die in langen, feingeringelten Strähnen fallen, verstärken den Eindruck des Feierlich-Stillen, auch sie sind Kunst und nicht Natur. —

Von den Händen ist nur eine sichtbar (im Bilde die rechte, eigentlich aber die linke, da es sich um ein Spiegelbild handelt), sie greift lässig in den Pelz, eine italienische Bewegung, die aber hier etwas Starres, fast Krampfartiges erhalten hat. Der Ruhm der Schönheit von Dürers Hand, den Zeitgenossen uns überliefern, ist immerhin ein spätgotischer Ruhm. — —

Man nennt die Freude an der eigenen Persönlichkeit einen Grundzug der Renaissance. Hier ist aber mehr als das: die Steigerung des Individuellen zu einem Idealen. Das Porträt wirkt wie ein Selbstbekenntnis, wie ein Programm. So hat noch nie ein nordischer Mensch uns angeblickt."

Außer mit den kurz besprochenen Zeichnungen und dem Porträt von 1498 können wir das Idealbild Dürers vergleichen mit zwei Medaillen Dürers, des Schwarz von 1519 und des Gebel von 1527, ferner mit der rührenden Zeichnung, die Dürer 1526/28 von sich für seinen Arzt machte. Von der Medaille von 1519 sagt Habich[73]): „dem christushaften Idealbild, das der Meister mit so liebenswürdiger Naivität in sich selbst bewundert, setzt Schwarz einen Rassemenschen entgegen, dessen Typus ohne einen guten Schuß magyarischen Blutes schlechterdings unerklärt bliebe." In der Tat wirkt das Medaillon überraschend und ist bis auf die langen Haare und die Barttracht mit dem Dargestellten des Münchener Bildes nicht zu identifizieren. Jene spätere Federzeichnung ist anderen Motiven zu verdanken als die übrigen Selbstbildnisse. Dürer will seinem Arzt die Stelle an seinem Körper weisen, wo ihm „weh ist". Daß er dazu nicht nur den Leib, sondern das nackte Kniestück mit Kopf zeichnete, mag entweder auf das dabei erwachende Interesse Dürers an anschaulicher Selbstdarstellung oder auch auf eine gewisse Pedanterie in bezug auf Vollständigkeit zurückzuführen sein. Dem Zwecke gemäß ist es eine flüchtige Zeichnung, die, besonders hinsichtlich des Körpers, auf Schönheit keinen Wert legt, aber doch dem Kopf eine gewisse Stattlichkeit einräumt. Wir erkennen die gebogene Nase und die geschwungenen Lippen, die christusähnliche Haartracht wie auf dem Münchener Bild, wenn auch

[73]) Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. Bd. XXVII, 1906.

der Situation angemessen nicht so gepflegt und künstlich. So schließt sich der Kreis der Dürerschen Selbstbildnisse. Die Hand des späten Dürer weist mit ausgestrecktem Zeigefinger auf die wehe Stelle, so wie die Hand auf dem Knabenbildnis mit ausgestrecktem Finger ins Weite wies. Der gelassene Ausdruck der „Götteraugen" auf dem Münchener Bild hat sich in einen schmerzlich dringenden verwandelt.

Die aus Teil I, 4 sich ergebenden Arbeitshypothesen seien nun auf das Münchener Porträt angewandt. Stellt dieses Porträt in Dürers Biographie die größte Annäherung an den Begriff der Dichtung dar, so doch einer Dichtung, deren Dürer sich selbst für würdig erachtete, und die darum zugleich höchsten Anspruch auf künstlerische Wahrheit macht.

An einer Stelle seines „Dürer" sagt Wölfflin[74]): „Mit den Begriffen malerisch und plastisch ist der Gegensatz nur unvollkommen bezeichnet, es handelt sich in letzter Linie um germanische und romanische Kunstanschauungen." Gerade Dürer und gerade das von italienischer Form und Renaissancegefühl erfüllte Münchener Porträt ist ein gefährliches Gebiet in bezug auf die angezogenen Begriffspaare. Gewiß lassen sich historisch die so entgegengesetzten Elemente in Dürers Kunst und Wesen sondern; aber sobald wir von der historischen Erklärung absehen und uns fragen, was über das objektive Kunstwerk mit den Hilfsmitteln der Stilanalyse auszusagen ist, geraten wir in Schwierigkeiten. Daß Dürers Stil ein linearer ist, gehört zu den Voraussetzungen Dürerscher Kunst. Seine malerischen Wirkungen erreichte er mit Linien und nicht im Gemälde, sondern auf Zeichnungen und Stichen. Die scharfe Linienführung zeigt sich in der Binnenzeichnung des Gesichtes, der Haar- und Gewandbehandlung und in der unvergleichlichen Hand des Münchener Porträts. Der Eindruck der Fläche ist unbedingt gewahrt. Die geschlossene Form zeigt sich besonders in der Ausfüllung der ganzen Bildbreite durch Brust und Schultern, den geometrischen Formen, denen Brust und Kopf eingezeichnet werden können. Einheitlich wirkt das Porträt durch die Ausdrucks- und Gebärdengleichheit von Haltung, Gesicht und Hand und durch die sich entsprechenden Helligkeitskomplexe. Ist nun mit alledem gesagt, daß wir das typische Renaissancebild vor uns haben? Es wäre damit sehr viel Richtiges ausgesprochen, denn das Bild ist zweifellos mit Renaissancestimmung und Kenntnis italienischer Art erfüllt. Aber es bleibt ein Rest übrig. Warum hat dieses Bild nicht die gelassene Selbstverständlichkeit der großen italienischen Porträts, warum mutet es uns viel eher als ein Bild des Verlangens nach jener Gelassenheit an, als eine vertiefte Vorstellung von jenem italienischen Ideal?

In bezug auf die anschauliche Form der erkenntnistheoretischen Prinzipienfrage sagten wir, es sei in ihr eine Erklärung der dargestellten guten Stunde enthalten. Die Frage nach der Formung der einzelnen Wahrnehmungen zur Konzeption des Gesichtes und

[74]) Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers. S. 7.

der verschiedenen Gesichter, zum latenten Ausdruck aller ihrer Möglichkeiten spitzt sich zu hinsichtlich des Selbstporträts. Zwar bringt der Künstler an sein eigenes Aeußeres denselben formenden Willen wie an jedes beliebige Modell. Aber wenn es eine künstlerische Voreingenommenheit gibt, so besonders in diesem Fall. Denn der Künstler will nicht nur in bestimmter Weise sehen, er will auch in bestimmter Weise aussehen. Ein Beispiel dafür ist das Münchener Porträt. Wir nähern uns aber der individuellen Sphäre des besonderen Bildes nicht, denn solche formalen Ueberlegungen können niemals aus einer gewissen Allgemeinheit in die Untersuchung eines ganz bestimmten So-Seins einfließen.

Um die Frage nach der weltanschaulichen Typologie des Kunstwerks zu erörtern, wollen wir versuchen, uns auf die Dokumente der Weltanschauung Dürers zu stützen. Nicht, als wenn das Kunstwerk, „sofern es Weltanschauung gibt", notwendig mit der weltanschaulichen Auffassung seines Erzeugers übereinstimmen müßte. Aber es muß doch möglich sein, Brücken zu schlagen von den theoretischen und menschlichen Aeußerungen eines Künstlers zu der weltanschaulichen Stimmung seines Werkes, sei es auch nur, um eine Annäherung oder eine Diskrepanz zu konstatieren. Wir wollen lieber diesen umständlichen Weg wählen, als uns einer absolutierenden Interpretation aus dem Gebiet der bildenden Kunst in das der Philosophie hinein schuldig zu machen. Es ist nicht nötig, auf alle Aeußerungen Dürers einzugehen[75]), da diese schon erschöpfend behandelt worden sind.

Den Drang nach Wissenschaft hat Dürer mit seiner Zeit gemein. Und sein Zeitalter hat ihm das gedankt, da es den tiefsten Eindruck von seiner theoretischen Fundierung der Malerei empfing[76]). Uns ist heute der Künstler Dürer wichtiger als der Theoretiker, aber es wäre falsch, dessen Bedeutung für die deutsche Kunst zu unterschätzen. Will sie doch für die Geschichte deutscher Kunst darstellen, was Alberti und Lionardo für die italienische bedeuten. Dürer wollte lehren, wie seine Unterweisung für die Malerknaben, und er wollte lernen, wie sein rührendes Vertrauen zu Jacopo de Barbari und zum Vitruvius bezeugt. Das Suchen nach Schönheit, von der er in seinem Entwurfe sagt: „Was aber die Schönheit sei, weiß ich nit", dieses Suchen über das eigene unerhörte Können hinaus nach einem fernen begrifflichen Ideal ist kennzeichnend für die charakterologische Haltung Dürers. Betrachten wir von diesem Gesichtspunkt aus das Porträt Dürers, das jenem Ideal am nächsten kommt, so ließe sich wohl sagen, daß in dem Aufbau der Figur Anklänge an Zirkel und Richtscheit nicht fehlen. Und es ließe sich vielleicht die Stilisierung auf eine typische Formel bringen. Wir könnten sagen, das Münchener Porträt repräsentiere den Typus anschaulicher Formung des eigenen Selbst nach einem fernen und

[75]) Panofsky: Dürers Kunsttheorie, vornehmlich im Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. Berlin 1915. Verlag Reimer.

[76]) Camerarius in der latein. Ausgabe seines Proportionswerks von 1532 lobt an Dürer „quod ad artem et rationem usum revocaret", zitiert bei Wölfflin (Die Kunst Albrecht Dürers, S. 299 d. 1. Aufl. v. 1905).

der reichen eigenen Natur im letzten Grunde nicht ganz adäquatem Ideal. Es ist bei aller gewollten Gelassenheit ein letzter Rest von Gewaltsamkeit in diesem Bilde[77]), der uns daran erinnert, daß dieser große Künstler die Kunst aus der Natur herausreißen wollte: „ Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Ueberkummst du sie, so wird sie dir viel Fehls nehmen in deinem Werk. Und durch die Geometrie magst du deins Werks viel beweisen." Ausschlaggebend für die weltanschauliche Haltung Dürers ist in besonderem Grade seine tiefe Religiosität[78]), die auch schöpferisch bestimmend für seine Kunst wurde. Die persönliche altväterisch-nürnbergische Frömmigkeit Dürers auf dem Münchener Porträt zu suchen, etwa im christusähnlichen Habitus der Haar- und Kopfbehandlung, scheint uns falsch. Denn dies gerade ist typisch für das Münchener Porträt, daß es gar nicht von der Gesamtpersönlichkeit des empirischen Menschen Dürer Erschöpfendes sagen will, sondern nur von einer bestimmten Möglichkeit. Mehr von Dürers Menschlichkeit auf dem Münchener Bilde zu suchen, wäre falsch, denn sie entspräche nicht dem dargestellten Typus. Dies eben ist das Besondere des Bildes, daß es bewußt den Typus darstellen will. Der Wunsch, den „harmonischen Menschen" zu schaffen, ist eng mit der weltanschaulichen Stimmung der Zeit verknüpft. Und dies nicht nur aus ästhetischen Gesichtspunkten romanischer Renaissancestimmung. Wenn wir auch sagten, daß von Dürers persönlicher Art zu leben und fromm zu sein in dem Bilde nichts zu lesen ist, so doch von der religiösen Grundstimmung, dem Dualismus von Seele und Leib, der — wie Waetzoldt anläßlich des Dürerschen Selbstbildnisses sagt — „mit mittelalterlicher Schroffheit" Himmliches und Irdisches trennt. Dieses überlieferte Gedankengut lebt in Dürer bei allen Bemühungen um die Maßstäbe der italienischen Renaissance fort und läßt ihn die ersehnte Harmonie nicht im Ausgleich physischer und psychischer Werte suchen, sondern in der Befreiung von den engen Schranken des Irdischen. So verewigte er sich in dem Münchener Bilde nach seinem Ideal typischer Schönheit. Den großen individuellen Reichtum seiner so bestimmten Persönlichkeit mag er als Unvollkommenheit zu überwinden getrachtet haben.

Es scheint unmöglich, diesem Kunstwerk individuelle Gesetzlichkeit in der Unvermeidlichkeit des So-Seins abzusprechen, aber es scheint ebenso unmöglich, ein solches Gesetz zu formulieren. Sollte hier wirklich „omnis determinatio negatio" sein? Denn der letzte Rest, der individuellste Gehalt des Bildes ist es eben, was die angezogenen Betrachtungsweisen nicht ergaben. Zwar sollte, wenn überhaupt an der Kunst des Porträts, dann am ehesten am Selbstporträt das Individuelle sich gesetzhaft erweisen können. Denn das Kunstwerk ist in diesem Fall der in Anschauung umgesetzte Ausdruck des Erkenntnisdranges und der Wertung, die der Künstler der eigenen Persönlichkeit zuteil werden läßt. Es läßt

[77]) Z. B. in dem krampfhaften Griff der Finger.

[78]) Vgl. z. B. seinen Bericht über den Tod der Mutter.

sich kaum etwas Einmalig-Persönlicheres denken als die zur Kunst gewordene Selbstbetrachtung. Kaum ein anderes Kunstwerk besitzt in solchem Maße den Charakter der großen Konfession im Sinne Goethes. „Das Selbstbildnis ist weniger Nachbilden einer von außen an den Maler herangebrachten Anschaulichkeit und in ihr einer bestimmten individuellen Seelenhaftigkeit, als das Umsetzen eines bekannten Seelischen in ein Körperliches. Der eigenen Person gegenüber kann der Künstler den Psychologen nicht unterdrücken, sich nicht im rein Anschaulichen bewegen, wie vor einem Fremden, er weiß zu viel von sich, und will sich ja auch, seinem Ausdrucksbedürfnis nachgehend, seiner Seele und seiner Auffassung von ihr bewußt werden[79])." Dieser Auffassung widerspricht es nicht, wenn der Künstler, wie im Falle Dürers, anstelle eines der Selbsterkenntnis verdankten Bildes, das seiner Träume oder seines Ideals setzt. Denn beides, Selbsterkenntnis sowohl wie Ideal seiner selbst, haben sich den schöpferischen Umformungen der Kunst zu fügen. Gewiß ließe sich gerade aus dem weltanschaulichen Gehalt des Bildes auch manches auf seine Einzigartigkeit schließen, aber immer könnte es sich nur um eine Berührung des letzten Kernes handeln. Wir können schließlich nur von formalen Gegebenheiten oder von charakterologischen typischen Verhaltungsweisen sprechen. Alles was uns übrigbleibt, ist die durchaus nicht wissenschaftlich formulierbare Empfindung, daß das Bild eine gesetzlich in sich geschlossene Einheit ist mit dem Charakter absoluter Notwendigkeit. Wollen wir, wie das bereits anläßlich des Botticellischen Bildes erörtert wurde, das individuelle Gesetz als Postulat möglichst verfeinerter begrifflicher Beherrschung individueller Gegebenheiten, andererseits als Markstein der Grenze allen individuell-wissenschaftlichen Erfassens ansehen, so läßt sich gegen die Berechtigung einer solchen Arbeitshypothese nichts einwenden. Der Anspruch der Gesetzlichkeit ließe sich mit dem Notwendigkeitscharakter verteidigen. Allerdings ist immer zu berücksichtigen, daß es sich nicht um numerische Gesetzlichkeit im Sinne exakter Wissenschaft handelt. Diese wird als immerwiederkehrende Abhängigkeitsbeziehung auf dem Wege der Induktion gewonnen, setzt daher die Möglichkeit der Vergleichung und der Wiederholung voraus, ist also schlechthin allgemeines Gesetz. Gewisse Formen allgemeiner Gesetze ließen sich auch auf die Kunstbetrachtung anwenden und hatten formale Bedeutung. Das individuelle Gesetz verfügt - wie wir in dem allgemeinen Teil dieser Arbeit nachzuweisen suchten -- über eine anschauliche und wertende Allgemeingültigkeit. Vielleicht ist es gewagt, unseren Versuch eines individuellen Grenzbegriffes nach dem Vorbild und der Anregung Simmels mit dem Namen Gesetz zu verbinden. Wir können nur aussagen, daß wir schlechthin bei jedem Kunstwerk vor einem solchen letzten Rest stehen. Damit ist keineswegs bewiesen, daß auf jede in sich geschlossene Individualität ein „individuelles Gesetz" in wissenschaftlich brauchbarer Bedeutung anzuwenden ist. Wir bemühten uns nur, nachzuweisen, daß in der Kunst –

[79]) Waetzoldt: Die Kunst des Porträts. S. 322.

und zwar behandelten wir in diesem Versuch nur ein kleines Gebiet aus der bildenden Kunst — der Forderung Simmels ein ganz bestimmter Inhalt entsprechen könnte. Daß dieser Inhalt von uns vornehmlich indirekt und negativ dargestellt werden mußte, nämlich mit Hilfe dessen, was er nicht ist, liegt in der Sache selbst begründet. Es soll bei Betrachtung der Mona Lisa noch einmal versucht werden, ob etwas über den individuellen Gehalt des Kunstwerks ausgesagt werden kann, um dann zu dem Schlußergebnis zu kommen.

In der Analyse des Porträts Botticellis wurde versucht, unsere Ueberlegungen auf das Sonderproblem anzuwenden: Wie verhalten sich die historische Persönlichkeit des Modells, das Temperament des Künstlers und das objektive Kunstwerk zu einander? Das Dürersche Selbstporträt repräsentierte uns das Zusammenfallen von Künstler und Modell in einer Person. Die Mona Lisa Lionardos soll uns über dieses Problem hinausführen. Wir wollen von dem Modell ganz absehen, das, hätte Lionardo es nicht gemalt, für uns nie Bedeutung gewonnen hätte. Unser Problem läßt sich so formulieren: irgendeine uns gleichgültige Gegebenheit, in diesem Falle eine menschliche Gestalt, inspirierte den Künstler, ihr Maß zu dem Maße seiner eigenen Seele zu steigern und ein Kunstwerk zu formen. Reste individueller Gegebenheiten können wir — nach dem Vorbild Wölfflins — in den Tributen an den Zeitgeschmack finden: der kerzengeraden Haltung, besonders des Kopfes, trotz der weichen Linien des Bildes, und in den fortrasierten Stirnhaaren und Augenbrauen. Am wenigsten werden wir uns in diesem Falle bei den Kategorien der Stilanalyse aufhalten. Wir wissen, daß die Mona Lisa ein großes italienisches Renaissance-Porträt im Stadium der Wende von dem Ideal der Früh- zum Ideal der Hochrenaissance repräsentieren könnte. Es wäre müßig, noch einmal sämtliche Merkmale dafür aufzuzählen. Wichtiger ist für unser Problem, daß es weder der Früh-, noch der Hochrenaissance angehört. Es kommt von beiden her und ist doch beiden fremd, ohne ein Zwitterding zu sein. Entspricht es dem Quattrocento in den bereits erwähnten Attributen des Zeitgeschmacks und der Betonung von Grenzlinien, so ist es doch für jene Zeit geistig zu hoch gegriffen und gehört der folgenden Epoche an in bezug auf das Format und das Fließen der Linien. Aber wenn Lionardo auch, wie in seiner ganzen Kunst, so in diesem Porträt der Erste einer bestimmten Epoche ist, so ist doch das zauberhaft Geheimnisvolle des Bildes, der Schatten des Lächelns der Mona Lisa, und — um ein technisches Moment hinzuzufügen — die erforderliche Nahbetrachtung der heroischen Typik der Hochrenaissance fern. Hier haben wir nicht den Fall wie beim Porträt des Giuliano, in dem der Bildgehalt, soweit er durch die Analyse faßbar war, mit einer bestimmten Epoche übereinstimmte, oder wie bei dem Porträt Dürers, das gewisse, wenn auch karge Schlüsse aus der Berührung zweier Nationen in einer bestimmten Zeit zu ziehen erlaubte. Die Mona Lisa entzieht sich schon auf der ersten Stufe unserer Betrachtung allgemeinen Richtlinien, wenn sich auch manches rein schulmäßig über Einheit, Klar-

heit und dergl. sagen ließe. Die Zugehörigkeit zur romanischen Rasse und zur Renaissance ist zwar eine unbestreitbare, aber in diesem Falle eine allzu unwesentliche Tatsache.

Was kann uns die intellektuell-formale Prinzipienfrage über den Gehalt des Bildes sagen? Lionardo würde dieser Frage wohl sehr fremd gegenüberstehen; als Universalgenie strebt er über das mittelalterliche und renaissancemäßige Denken hinaus, obwohl wir Elemente beider Denkarten bei ihm finden. Seine Naturphilosophie formt sich zu einer Lebensanschauung, die wir seltsam ähnlich drei Jahrhunderte später in Goethe verkörpert finden. Einer solchen Natur mußten erkenntnistheoretische Ueberlegungen fremd sein. Aussprüche wie: „Unser Leib ist dem Himmel unterworfen und der Himmel ist dem Geist unterworfen“[80]) zeigen zwar die Freude des Renaissancemenschen an der Freiheit des Geistes, aber keinesfalls ein systematisch-erkenntnistheoretisches Interesse. Es wäre müßig, nun auch in diesem Falle die erkenntnistheoretische Problemstellung zu Tode zu hetzen. Immerhin mag die Vorstellung nützlich sein, die mit dem Modell gegebenen empirischen Elemente seien nach einer Idee oder nach dem Sinne idealer Gesetzmäßigkeit geformt worden. Wir müssen uns aber klar sein, daß wir mit der Fiedlerschen Auffassung hier gar nichts mehr anfangen können und daher eine Interpretation anderer Art versuchen müssen.

Es mag uns gleichgültig sein, wie die Gioconda im Leben aussah; das Wesentliche bleibt für uns, daß Lionardo in sie den ganzen geheimnisvollen Zauber seines Wesens hineingelegt hat. Vielleicht ließe sich besonders die Art der Gebärde heranziehen. Nicht ein individueller momentaner Ausdruck und nicht eine individuelle Tätigkeit oder Situation sind in der liebenswürdigen Weise der Frührenaissance festgehalten. Die Gestalt ist uns frontal zugewandt und weicht doch durch die diagonale Wendung der Schultern in das Bildinnere zurück. Die Stuhllehne, auf der die Hände ruhen, bilden eine deutliche Schranke für den Beschauer, sei es auch nur in der Betonung des horizontalen Rahmens; die aufeinandergelegten Hände und die Arme in ihrer kühlen Gelassenheit verstärken diesen Eindruck. Die aufrechte Kopfhaltung, trotz der Weichheit der anderen Linien, gehört nicht mehr allein dem Zeitgeschmack, wie Wölfflin betont, sondern zeigt wieder jenen letzten Rest von Reserve, trotz aller natürlichen Gelassenheit; dann jener Schatten eines Lächelns, der in die Ruhe der Gesichtszüge nicht eindringt, die an uns vorbeischweifenden Augen und die Betonung der Grenzen in den Pfosten zu beiden Seiten. Vor allem aber gibt jener unbestimmt traumhafte Hintergrund, dessen von der Figur so verschiedenen Realitätsgrad Wölfflin betont, auch der Realität der Figur einen Schimmer von Fragwürdigkeit. Dies mögen die Formen sein, in die Lionardo das Gesehene hineinzwang, oder in denen er Gegebenes sah. Und noch eins: man hat beobachtet[81]), daß zuweilen die Gesichtszüge, besonders die Mundpartie der Porträts eines Malers in gewissem Grade

[80]) Ms. Tr. Fol. 36 v.
[81]) Vgl. Waetzoldt, S. 324.

an seine eigenen erinnern könnten. Die eigene Ausdrucksweise als Form seelischen Inhalts drängte sich dem Schaffenden bei der Wiedergabe der fremden Ausdrucksformen auf. Gewiß ist dies hier nicht so grob gemeint, als könnten Züge der Mona Lisa eine entfernte Aehnlichkeit mit den Zügen Lionardos haben, der Turiner Zeichnung etwa; aber doch so, als wären unter den Möglichkeiten der eigenen erstrebten Ausdrucksformen in Lionardos Phantasie auch diese gewesen, der geheimnisvollen Zurückgezogenheit bei ruhig sich darbietender Gelassenheit.

Die weltanschauliche Gegebenheit der Mona Lisa würde für Nohl mit seinem pantheistischen Typus übereinstimmen. Vielleicht dürfen wir diesen Ausgangspunkt für unsere weltanschaulich-charakterologische Behandlung benutzen. Läßt sich doch der philosophische und religiöse Ausdruck der Denkungsart Lionardos, wenn überhaupt auf eine Formel, so auf die des Pantheismus oder der organischen Naturphilosophie bringen. Vor allem scheint gleichmäßig typisch für die Mona Lisa und auch für unsere Auffassung vom Wesen des Lionardesken, jenes Hinüberspinnen und Verwachsensein des Menschen mit der Landschaft; und dies trotz des verschiedenen Realitätsgrades beider! Es ist wichtig, daß — ganz abgesehen von der Begleitmusik der Landschaft, in welche die Figur hineinragt und deren Horizont sie noch überhöht, — daß die Figur allein über das charakterologische Moment der dargestellten Persönlichkeit hinaus, eine so welthafte Atmosphäre enthält. Um mit Lionardo zu reden: „. . . , und der Mensch ist das Modell der ganzen Welt[82])." Es handelt sich hier nicht um eine Untersuchung der philosophischen und wissenschaftlichen Denkweise Lionardos, die bereits wiederholt behandelt worden ist. Nur einige Aeußerungen Lionardos mögen als Dokumente herangezogen werden. „Jeder Teil hat Neigung, sich mit seinen Gesetzen wieder zu vereinigen, um seiner Unvollkommenheit zu entfliehen. Die Seele wünscht mit ihrem Körper zu sein, weil sie ohne die organischen Werkzeuge dieses selbigen Körpers nichts ausrichten, noch empfinden kann[83])."

Kein Ausspruch mag für sein Porträt bezeichnender sein als dieser. Dem Temperament der einzelnen Künstler entsprechend, wird der leibliche oder der seelische Ausdruck vorherrschen, sei es auch nur in einer gewissen Verhaltenheit oder Zurückhaltung des einen oder des andern. Man vergleiche etwa den physischen Ausdruck eines Porträts des Franz Hals mit dem fast nur noch seelischen eines späten Rembrandt. Nirgends aber ist die Identität des Leiblichen und Seelischen so ausgeglichen wie bei Lionardo, wie in der Mona Lisa. Vergleicht er doch an anderer Stelle einmal die Seele dem Wind, den Leib der Orgelpfeife, deren gemeinsames Produkt erst der Klang sei. „Wer sehen will, wie die Seele in ihrem Körper wohnt, sehe nach, wie dieser Körper seine tägliche Bewohnerschaft gebraucht; nämlich wenn jene ohne Ordnung und verwirrt ist, wird der Körper, der von

[82]) R. 1162 Ms. Br. M. Fol. 156 r.
[83]) Ms. Ca. Fol. 59 r.

seiner Seele besessen ist, auch unordentlich und wirr sein[84])." Wie aber für Lionardo die Welt nicht Chaos, sondern von der Erkenntnis erleuchteter Kosmos ist, so auch der welthafte Ausdruck, der sich ihm in der Gestalt der Mona Lisa offenbart. Sie läßt uns auf die Seele schließen, von der ihr Leib besessen ist. Das gleiche gilt von der unnachahmlichen Gelassenheit ihrer Gebärde, die sich nicht zur Heroik steigert, wie etwa bei Michelangelo. Die Leidenschaft der Mona Lisa hat sich aufgelöst in die Selbstgenügsamkeit ihres Daseins. Damit streifen wir noch einmal das Geheimnisvolle des Bildes.

Wir haben versucht, in den vorangegangenen Abschnitten etwas vom Gehalt der Mona Lisa bestimmten Gesichtspunkten zuzuordnen und in Worten auszudrücken. Ließe sich ein Gedicht adäquat in Prosa wiedergeben, so wäre damit die Notwendigkeit des Gedichts als Kunstform aufgehoben. Ließe sich das Besondere eines Bildes in Worte fassen, wo bliebe der Eigenwert der anschaulichen Kunst? Es kann sich in jeder Aeußerung zu einem Bilde — abgesehen von der technischen und historischen Erklärung — immer nur um einen Hinweis, bestenfalls um Parallelen und Vergleiche handeln. Im Hintergrund droht die Gefahr abschweifender Exkurse. Und setzt man — im Sinne Schellings etwa — die Kunst an Stelle des Absoluten, so wird das einzelne Kunstwerk zum Symbol; durch den Hinweis auf ein transzendentes Moment erhält es trotz oder wegen des absoluten Postulats ein wenig den Charakter des Durchgangsstadiums, des Anweises auf ein Höheres, Transzendentes. Damit kommt ein gewisser Rest von Unbestimmtheit als Reiz des Kunstwerks in Betracht, der allen Interpretationen Nahrung gibt. Es ist durchaus nicht erwünscht, daß dem schöpferischen Keim des Geheimnisvollen, dem letzten unnahbaren Rest in der Kunst mit dem Licht der Erkenntnis zu Leibe gerückt werden sollte. Dies wäre auch denkbar unphilosophisch und ein Verkennen des philosophischen Ausgangspunktes, des „mirari". Aber bei jeder Behandlung eines Kunstwerkes ist, bei aller Anerkennung metaphysischer Bedeutung, stets mit Strenge auf das „Hier" und „Jetzt" hinzuweisen. Wollte man dies metaphysisch ausdrücken, so wäre es die Ewigkeit der Gegenwart im Kunstwerk. Aber auf die Gegenwart ist Gewicht zu legen. Darin liegt die erzieherische Wirkung der bildenden Kunst, daß sie allen philosophisch und musikalisch möglichen Spekulationen gegenüber auf den Gegenstand hinweist.

Die absolute Einmaligkeit des Kunstwerkes brachte Simmel auf die Formel seines individuellen Gesetzes. Wir folgten in dieser Untersuchung seiner Anregung, aber wir mußten, trotz aller Bewunderung seiner unnachahmlichen Behandlung, den umgekehrten Weg einschlagen. Wir mußten von dem Gegenpol, dem allgemeinsten Gesichtspunkt ausgehend und uns dem individuellen Kern nur bis zur Grenze nähernd, untersuchen, was sich so für den individuellen Gehalt des einzelnen Kunstwerks ergebe. Unser Weg war der des

[84]) Ms. Ca. Fol. 76 r. Zitiert bei M. Herzfeld, Diederichs, Jena 1911.

indirekten Beweises. Wir wissen, daß das Gesagte uns nur bis zu einer allzu deutlichen Grenze führt, und wir sind geneigt, den letzten Rest einem individuellen Gesetz zuzuschreiben. In der theoretischen Fundierung dieser Arbeit wurde bereits betont, daß das individuelle Gesetz und das Individuum streng zu trennen sind. Das Gesetzhafte läge darin, daß jedes wahre Kunstwerk auf einen solchen besonderen Rest hinweist. Es muß auf die wissenschaftliche Behandlung fruchtbar wirken, sich dieses Restes stets bewußt zu bleiben. Aber läßt sich nun das individuelle Gesetz in der Kunst wissenschaftlich analysieren? Was soll man über das individuelle Gesetz der Mona Lisa sagen, ohne in Spekulationen zu fallen? Ist es mit der Entsubjektivierung des „Individuellen", der „Objektivierung des Subjekts" inhaltlich näher bestimmt? Es ist im Gebiet der Kunstphilosophie gegenüber dem unentbehrlichen individuellen Gesetz die gleiche bescheidene Beschränkung geboten wie die Kants im Gebiet der reinen Philosophie gegenüber den Ideen der Vernunft.

Das individuelle Gesetz des Kunstwerks läßt sich nicht auf eine Formel bringen. Es inhäriert jedem echten Kunstwerk und ist seiner Bestimmung gemäß in jedem ein anderes. Ich versuche z. B. das Gesetzliche in Lionardos Abendmahl in der Kontrastwirkung, also darin zu fassen, daß der Bedeutungsinhalt des Bildes in Christi unbeweglicher Ruhe liegt, auf welche die in ihrer Abgestuftheit um so eindringlicher wirkende Bewegtheit der Jünger hinweist. Dasselbe läßt sich von dem späten Emmausbilde Rembrandts sagen: die Erschrockenheit des einen, die Neugier des anderen Jüngers bilden den Kontrast zu der gesammelten Gefaßtheit Christi. Gewiß sind der Gehalt des Abendmahls und der des Emmausbildes einander nicht fremd, trotzdem unterstehen beide verschiedenen Gesetzlichkeiten, ihre Struktur ist eine gänzlich andere. So läßt sich das individuelle Gesetz in der Kunstphilosophie, einschränkend gesagt in der bildenden Kunst — und mit Bezug auf unsere Untersuchung in der Porträtkunst — nicht zu wissenschaftlich exakter Weiterarbeit verwerten. Denn die Wissenschaft muß Gradmesser benutzen, sie will Maßstäbe anlegen. In dieser Beziehung nützen ihr Wölfflins anschauliche Kategorien etwa oder die rein typologische Betrachtung mehr als das individuelle Gesetz. Die Wissenschaft geht und muß gehen auf die Gesamtheit, nicht auf die Einzigkeit, sondern bis zur Einzigkeit. Der Kunsthistoriker beschäftigt sich mit Aehnlichkeiten und Einflüssen. Dennoch ist, wie in der heutigen Philosophie die Konstatierung von Individualbegriffen, so auch in der Kunstphilosophie die Feststellung eines individuellen Gesetzes notwendig. Das Kunstwerk ist vielleicht die idealste Verkörperung absoluter Einmaligkeit; und wenn die Wissenschaft die Existenz eines Kunstwerks aus irgendeinem Grunde zur Kenntnis nimmt, so muß sie neben aller historischen, analytischen und vergleichenden Arbeit, die sie zu leisten hat, vor allem einmal auch in ihrer Sprache dieser absoluten Einmaligkeit gerecht werden können. Dies ist hinsichtlich der Forderung Simmels darum so schwer realisierbar, weil das individuelle Gesetz inhaltlich für jeden

neuen Fall ein neues ist, und weil es mit allgemeinen Bezeichnungen, wie z. B. der der „Unvermeidlichkeit des So-Seins" nur sehr dürftig umschrieben werden kann. Und weil wir glauben, mit der Betonung der individuellen Struktur, mit dem individuellen Gesetz als letztem unantastbaren Gehalt des Kunstwerks auf eine für die kunstphilosophische Begrifflichkeit notwendige Formulierung hinzuweisen, scheint es uns nützlich zu sein, die Eigenschaft dieses Begriffes als Grenzbegriff zu betonen. Auch das Individuellste, und gerade das Individuellste untersteht objektiv gültigen Gesetzen und ist aller Anarchie feindlich entgegengesetzt.

Dieses Gesetz ist weder mystisch noch absurd, darum, weil es an der Grenze analytischer Erfaßbarkeit steht und sich dem Bereich des Intuitiven und des Metaphysischen nähert. Es muß nicht nach dem Vorbilde der Romantiker auf jeden Fall zu metaphysischen Spekulationen führen. Aber der Begriff des individuellen Kunstgesetzes steht an der Grenze zwischen wissenschaftlicher Untersuchung und dem metaphysischen Reich des Absoluten. Es ist gleichsam das letzte Wort, das die Wissenschaft über die Kunst zu sagen hat, und gibt an, welche Wege von den exakten Betrachtungen und Ueberlegungen zur Kunst führen, und welche ihr verschlossen sind. Für die Kunstphilosophie hat das individuelle Gesetz die Bedeutung eines Regulativs; es läßt sich zwar von ihm aus nicht weiter ins Blaue hinein philosophieren, aber es weist gegenüber allen Spezialuntersuchungen immer wieder auf die Einzigkeit der Kunst hin und stellt das Ideal letzter nie zu erreichender Erfaßbarkeit vor Augen. Für die Kunst mag es überflüssig sein, zu philosophieren, aber für die Philosophie ist es notwendig, mit ihren Mitteln zu der selbstgenugsamen Welt der Kunst Stellung zu nehmen.

Lebenslauf

Ich, Margarete Jarislowsky, bin geboren in Berlin am 24. 2. 1902 als Tochter des Arztes, Sanitätsrat Dr. Max Jarislowsky. Mein Vater starb 1906. Ich besuchte Privatschulen, bis ich Ostern 1917 in die Untersekunda der Oberrealschule zu Charlottenburg-Westend eintrat. Ostern 1921 bestand ich die Reifeprüfung. Da der Lateinunterricht der Oberrealschule nur zum Zeugnis für das kleine Latinum berechtigt, erwarb ich mir Oktober 1925 durch Ablegung der Lateinprüfung vor dem Provinzialschulkollegium realgymnasiale Reife. Ich studierte die ersten vier Semester Volkswirtschaft und Jura in Tübingen, Freiburg und Berlin. In Tübingen hörte ich die philosophischen Vorlesungen und Uebungen bei Herrn Professor Groos, in Freiburg bei Herrn Professor Jonas Cohn. Ostern 1923 ließ ich mich in Berlin in die philosophische Fakultät überschreiben und studierte seitdem Philosophie im Hauptfach, ferner Kunstgeschichte und Englisch. Ich hörte philosophische Vorlesungen und beteiligte mich an den Uebungen der Herren Professoren: Riehl, Dessoir, Maier, Wertheimer und Spranger. Kunstgeschichtliche Vorlesungen und Uebungen hörte ich bei Herrn Professor Hildebrandt, Herrn Professor Goldschmidt und Herrn Professor Fischel. Vorlesungen über englische Literaturgeschichte hörte ich bei Herrn Professor Dibelius. — Herrn Professor Dessoir danke ich es, die ausgeführten Gedankengänge zu einer philosophischen Dissertation zuammenfassen zu dürfen; die in seinem kunstphilosophischen Seminar vom S.—S. 1925 behandelten Gegenstände erlaubten die Verbindung philosophisch-systematischer und kunstwissenschaftlicher Untersuchungen. Herrn Professor Edmund Hildebrandt habe ich für seine warmen Ratschläge und Ermutigungen sehr herzlich zu danken. Ferner erhielt ich wertvolle Anregungen in den Uebungen des Herrn Professor Heinrich Maier. Auch Herrn Dr. Baumgardt schulde ich Dank für sein freundliches Interesse.

Meine Promotionsprüfung bestand ich am 4. März 1926.